



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA - UniCEUB
INSTITUTO CEUB DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO - ICPD

NOÉLIA MARIA RIBEIRO DA SILVA

**O DISCURSO MASCULINO EM PAULINHO MOSKA:
UMA IDENTIDADE CONSTRUÍDA**

**BRASÍLIA
Outubro de 2006**

NOÉLIA MARIA RIBEIRO DA SILVA

**O DISCURSO MASCULINO EM PAULINHO MOSKA:
UMA IDENTIDADE CONSTRUÍDA**

Trabalho apresentado ao Centro Universitário de Brasília (UniCEUB/ICPD) como pré-requisito para a obtenção de Certificado de Conclusão de Curso de Pós-graduação *Lato Sensu*, na área de Língua Portuguesa, Texto e Discurso. Orientadora: Professora M.Sc. Maria Aparecida Silva de Abreu.

BRASÍLIA
Outubro de 2006

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

Agradeço à minha mãe a preocupação; ao meu marido o apoio; aos meus filhos a compreensão; aos professores e colegas do curso a amizade; à minha orientadora o estímulo e a colaboração; ao compositor Paulinho Moska a confiança e, principalmente, a inspiração.

RESUMO

Este trabalho tem como tema a construção da identidade masculina em quatro canções do compositor Paulinho Moska e tem, sob o olhar da Análise de Discurso, como **objetivo geral**, identificar os recursos lingüísticos utilizados pelo artista na construção desse “eu” masculino, bem como analisar o discurso subjacente às canções, com base nos seguintes conceitos: construção dos sentidos, ideologia, significação, implícitos e outros elementos discursivos. Os **objetivos específicos** são: verificar as marcas discursivas da identidade masculina nas canções de Moska e demonstrar, pela análise dessas marcas, a relação do protagonista (o eu-textual) consigo e com o outro (o “você”). Este estudo é desenvolvido mediante pesquisa bibliográfica, acrescida de entrevista com o autor, a fim de demonstrar sua visão sobre o “eu” masculino de suas canções, o contexto em que elas foram criadas, além de abordar aspectos de seu processo de criação. Esta investigação tem por base teórica os estudos de Brandão(2004), Fiorin(2005), Koch(2004) e Orlandi(2005), entre outros. O *corpus* se constitui de quatro canções — “A seta e o alvo”, “Um móbile no furacão”, “Trampolim” e “Um ontem que não existe mais” — compostas no período de 1993 a 2001. Como se trata de identidade masculina construída na alteridade — relação “eu-tu” —, as características que o eu-textual constrói para o outro — considerado, para efeito desta análise, um personagem feminino — são marcas discursivas que contribuem para que se chegue a um entendimento desse próprio “eu” masculino, de sua identidade. Este trabalho busca ainda demonstrar se há semelhanças entre os quatro “eus” que protagonizam as canções.

Palavras-chave: Análise do Discurso; Identidade.; Alteridade.

ABSTRACT

This study discusses the construction of the masculine identity in Paulinho Moska's four songs and its **general objective**, according to Discourse Analysis, is to identify the linguistic resources used by the artist in the construction of the masculine self, as well as to analyze the discourse within the songs, based on the following concepts: construction of the senses, ideology, meaning, implicits and other discursive elements. The **specific objectives** are: to verify the discursive marks of the masculine identity in Moska's songs and demonstrate, by the analysis of these marks, the relation of the protagonist (the textual self) with the other (the "you"). This work has been developed based on bibliographical research, added by an interview with the author, so as to demonstrate his vision about the masculine self of his songs, the context in which they were created, and to contemplate the aspects of his creative process as well. The theoretical basis for this investigation is the studies of Brandão (2004), Fiorin (2005), Koch (2004), and Orlandi (2005), among others. The corpus is composed of four songs – "A seta e o alvo" (The arrow and the target), "Um mobile no furacão" (A mobile in the hurricane), "Trampolim" (Springboard) and "Um ontem que não existe mais" (A yesterday that no longer exists) – written between 1993 and 2001. Since the masculine identity is built in the alterity – the "me-you" relationship – the characteristics that the textual self builds for the other – considered here, in this analysis, as a feminine character – are discursive marks that contribute to reach an understanding of the masculine self, of its identity. This study aims to demonstrate whether there are similarities among the four "selves", which are the protagonists in the songs.

Key words: Discourse Analysis; Identity; Alterity

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 6 |
| 1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA | 11 |
| 1.1 O discurso | 11 |
| 1.1.1 A ideologia e a formação ideológica..... | 12 |
| 1.1.2 A formação discursiva e o sujeito do discurso..... | 13 |
| 1.1.2.1 A enunciação e o enunciado | 14 |
| 1.1.2.2 As marcas lingüísticas da enunciação..... | 16 |
| 1.1.3 O já-dito e a ilusão do sujeito | 17 |
| 1.1.4 A polifonia..... | 17 |
| 1.2 Os procedimentos de constituição de sentidos | 18 |
| 1.2.1 Metáfora e outros procedimentos discursivos | 19 |
| 1.2.2 A paráfrase e a polissemia | 20 |
| 1.2.3 O dizer e o não-dizer | 21 |
| 1.2.4 Os operadores argumentativos | 22 |
| 1.3 A construção da identidade | 23 |
| 1.3.1 A formação da identidade masculina | 25 |
| 1.3.2 As marcas lingüísticas da identidade | 26 |
| 2 ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MASCULINA EM QUATRO CANÇÕES DE PAULINHO MOSKA | 28 |
| 2.1 A seta e o alvo..... | 28 |
| 2.2 Um móbile no furacão | 43 |
| 2.3 Trampolim | 55 |
| 2.4 Um ontem que não existe mais..... | 62 |
| 2.5 A identidade do “eu” masculino nas canções | 71 |
| 2.6 A perspectiva da identidade comparada à visão do autor | 74 |
| CONCLUSÃO | 78 |
| BIBLIOGRAFIA | 83 |
| ANEXO I — Letra da canção “A seta e o alvo” | 85 |
| ANEXO II — Letra da canção “Um móbile no furacão” | 86 |
| ANEXO III — Letra da canção “Trampolim” | 87 |
| ANEXO IV — Letra da canção “Um ontem que não existe mais” | 88 |
| APÊNDICE — Corpus da entrevista com o compositor Paulinho Moska..... | 89 |

INTRODUÇÃO

O estudo do conteúdo lingüístico, político ou filosófico de letras de compositores famosos da MPB tem merecido crescente atenção de estudiosos de diversas áreas do conhecimento, mais especificamente de analistas da Língua Portuguesa. Esse interesse decorre do fato de o nosso cancionário conter em suas letras uma abundância de elementos que podem servir de base para um trabalho de análise que vise a aprofundar-se nos meandros de sua construção.

A escolha por este estudo mais aprofundado de um representante da nossa música, Paulinho Moska, deu-se em razão de suas canções conterem elementos que possibilitam uma análise no mínimo interessante do universo musical desse artista, possuidor de grande sensibilidade e questionador contumaz do preestabelecido.

Paulinho Moska nasceu no Rio de Janeiro. Estudou teatro na Casa das Artes de Laranjeiras e começou sua carreira no coral “Garganta Profunda”, passando depois a integrar o grupo “Inimigos do Rei”. Em 1992, Moska deixou o grupo para lançar seu primeiro disco solo, em 1993, o CD “Vontade”. Em 2003, Moska lançou “Tudo Novo de Novo”, o sétimo CD de sua carreira.

Analisando a obra do compositor, pode-se afirmar que há em suas canções (quase todas escritas em primeira pessoa) a presença de um eu-textual com características próprias, que investiga a própria existência e as contradições existentes na relação amorosa (e o sofrimento decorrente dela), não raro em atitude de contestação.

Essa constatação serviu para a escolha do **tema** do trabalho: a construção da identidade masculina em canções de Paulinho Moska. Além de identificar as características desse eu-textual (marcadamente masculino) presente em quatro canções do compositor, o trabalho abordará como se deu a construção desse sujeito, de sua identidade, com base nos seguintes aspectos: construção dos sentidos, ideologia, significação e implícitos. Esses conceitos da Análise do Discurso e da Semântica Discursiva fundamentam esta análise que, embora delimitada por eles, pode vir a requerer, no decorrer da pesquisa, a inserção de outros conceitos necessários à sua clareza e ao seu aprofundamento.

Em razão da riqueza do tema, o presente estudo não poderá prescindir do exame, mesmo que superficial, do conceito de identidade masculina e da reflexão sobre as relações humanas na modernidade, uma vez que a relação a dois é tema recorrente nas canções do compositor, como demonstra o trecho da canção “A Seta e o Alvo”:

Eu falo de amor à vida
Você, de medo da morte
Eu falo da força do acaso
E você, de azar ou sorte

Além de “A seta e o alvo”, lançada em 1997, no CD “Contrasenso”, são objeto de análise as canções “Trampolim”, lançada em 1993, no CD “Vontade”; “Um móbile no furacão”, lançada em 1999, no CD “Móbile”, e “Um ontem que não existe mais”, lançada em 2001, no CD “Eu falso da minha vida o que eu quiser”. A escolha por canções compostas em épocas distintas objetivou destacar os diferentes momentos na carreira do autor. Ademais, ela foi condicionada pela presença nas letras de marcas textuais que demonstrassem pertencer o eu-textual ao gênero masculino, uma vez que iríamos tratar de identidade masculina.

A ocorrência desse “eu” marcadamente masculino pode ser observada, por exemplo, em “A seta e o alvo”, quando esse eu-textual diz “eu me ofereço *inteiro*” (grifo nosso), ou no quinto verso de “Um ontem que não existe mais”, quando ele diz “eu não sou qualquer *um*” (grifo nosso). Esse “um” é marca do gênero masculino e poderia ser facilmente substituído por “homem” ou “cara”. Já o “outro”, nas canções, não possui marcas textuais de gênero, porém, para efeito desta análise, visto que o “eu” se configura como masculino, considerou-se o “você” como sendo do gênero feminino.

Mais do que realizar um estudo dos elementos lingüísticos e discursivos das canções, este trabalho pretende também adentrar o universo de criação do compositor, uma vez que a Análise do Discurso, por sua natureza transdisciplinar, extrapola fronteiras, fazendo facilmente a interface com a sociologia, a psicologia, a história e a filosofia.

Este trabalho tem como **objetivo geral** identificar os recursos lingüísticos utilizados pelo compositor na construção da identidade masculina presente em suas canções e analisar o discurso subjacente a elas e, como **objetivos específicos**, verificar quais são as marcas discursivas da identidade masculina nas canções de Moska e demonstrar, pela análise das marcas discursivas dessas canções, a relação do protagonista — seu papel de sujeito, seu discurso, sua ideologia — consigo e com o outro.

Como fundamentação teórica, a análise das canções terá por base preceitos da semântica discursiva (Fiorin, 2005); noções de ideologia (Thompson, 1995; Fiorin, 2005; Orlandi, 2005; Brandão, 2004); elementos de construção dos sentidos (Koch, 2005); a teoria do dito e do não-dito (Orlandi, 2005). Além disso,

farão parte do trabalho aspectos relacionados à identidade masculina (Hall, 2005; Badinter, 1996; Bourdieu, 2003) e à construção das relações amorosas na modernidade (Bauman, 2004).

Ao alcançar o final, este estudo visa a comprovar as seguintes questões de pesquisa:

1. Há marcas de uma mesma identidade masculina nas canções do compositor Paulinho Moska analisadas neste trabalho?
2. Que discurso(s) subjaz(em) à construção dessa identidade na sua relação consigo e com o outro?

Pela própria natureza do objeto – a linguagem -, este trabalho tem por metodologia basicamente a pesquisa bibliográfica: leitura e audição da obra de Moska, leitura de livros teóricos da Análise do Discurso e da Semântica Discursiva, leitura de entrevistas dadas pelo autor e pesquisa na Internet. Além disso, para incrementá-lo, busca-se na pesquisa de campo mais um elemento para completar o ciclo: uma entrevista com Moska, da qual foram extraídos os trechos referentes ao eu-textual produzido pelo músico em suas canções, ao contexto histórico em que foram compostas e ao processo de criação do compositor (ver Apêndices). Cabe destacar que a entrevista foi realizada pessoalmente e que, após degredada e editada, foi revisada pelo autor.

Este trabalho se divide em quatro capítulos. O primeiro capítulo, esta introdução, tem como finalidade apontar as razões para a escolha do tema, principais aspectos da biografia do compositor, os objetivos e as questões de pesquisa que fundamentam a análise das canções escolhidas. No Capítulo 2, temos

a fundamentação teórica, na qual se abordam os principais conceitos da Análise do Discurso utilizados no estudo das canções. O Capítulo 3 trata da análise das marcas discursivas da identidade masculina nas canções-*corpus* — constituída na diferença com o outro, o “você” —, além da comparação entre as identidades desse eu-textual masculino e a visão do autor da construção dos personagens masculino e feminino nas quatro canções. Destaque-se que a análise das canções segue a ordem em que foram escritas. No Capítulo 4, encontra-se a conclusão do presente trabalho, com reflexões gerais sobre a análise feita. Por fim, constam dos anexos as letras das canções estudadas e, dos apêndices, trechos da entrevista concedida pelo autor sobre o tema.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo, são abordados os conceitos que norteiam o trabalho de análise das canções “Trampolim”, “A seta e o alvo”, “Um móbile no furacão” e “Um ontem que não existe mais”, todas com letra e música de Paulinho Moska, exceto “A seta e o alvo”, cuja música é de autoria de Nilo Romero.

Como se trata de construção de identidade masculina, este estudo terá por base três noções fundamentais: o discurso, a constituição dos sentidos e a identidade, às quais se somarão definições básicas da Análise do Discurso, igualmente importantes para o entendimento da interpretação das canções.

1.1 O discurso

O estudo da linguagem hoje requer seja levado em consideração uma concepção diferente daquela elaborada por Saussure, que privilegiava a dicotomia entre língua e fala, entendidas como sistemas abstratos e fechados neles mesmos. Orlandi (2005, p. 15) afirma que a nova perspectiva no estudo da linguagem não enfatiza nem a língua nem a gramática, mas o discurso, ou seja, a prática da linguagem, considerando principalmente seu processo e suas condições de produção.

Para Brandão (2004, p. 11), a linguagem como discurso não é neutra, não serve apenas como instrumento de interação, mas representa um modo de produção social que pressupõe interação e, por essa razão, torna-se local apropriado para a manifestação da ideologia.

1.1.1 A ideologia e a formação ideológica

O conceito de ideologia tem fundamental importância para este trabalho de análise, uma vez que “estudar a ideologia é estudar as maneiras como o sentido serve para estabelecer e sustentar relações de dominação” (Thompson, 1995, p. 76).

Thompson (op. cit.) afirma que a ideologia possui os seguintes modos de operação: a legitimação (o que é dito serve ao interesse coletivo), a dissimulação (o que é dito esconde a intenção real), a unificação (o que é dito é dito por todos), a fragmentação (o que é dito estabelece uma polarização entre bom e ruim) e a reificação (o que é dito sempre será dito).

Para Brandão (2004, p. 30), uma noção mais ampla de ideologia como concepção de mundo de uma determinada comunidade social numa determinada circunstância histórica acarreta a visão de que não há discurso ideológico, mas todos discursos o são.

Fiorin (2005b, p. 32) salienta que ideologia é o conjunto de representações que servem para justificar e explicar a ordem social, as condições de vida do homem e as relações que ele mantém com os outros homens.

Para Orlandi (2005, p. 46), ideologia é “a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos. O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer.”.

Em relação à análise das canções *corpus* deste trabalho, pode-se observar a presença de um conjunto de representações que justifica as relações que o eu-textual mantém com o outro, no caso, o “você”, e que norteia a construção da identidade de ambos. Portanto, os conceitos de ideologia de Fiorin (op. cit.) e Orlandi (op. cit.) são os que mais se adaptam aos objetivos deste estudo.

1.1.2 A formação discursiva e o sujeito do discurso

Como este estudo trata de identidade, faz-se necessário introduzir o conceito de formação discursiva, uma vez que é nela que o sujeito do discurso se constitui.

Para Fiorin (2005b, p. 32), formação discursiva é “um conjunto de temas e figuras que materializam uma dada visão de mundo”, aprendida ao longo do processo de aprendizagem lingüística do indivíduo e por meio da qual os discursos são construídos.

Para Brandão (2004, p. 107), os conceitos de formação discursiva e formação ideológica estão interligados, uma vez que “os textos que fazem parte de uma formação discursiva remetem a uma mesma formação ideológica.”

Segundo a autora, as formações discursivas, em uma formação ideológica específica, “determinam ‘o que pode e deve ser dito’ a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada.”

Orlandi (2005, p. 43) acrescenta que “o discurso se constitui em seus sentidos porque aquilo que o sujeito diz se inscreve em uma formação discursiva e não em outra para ter sentido e não outro”. Destaca ainda que as palavras só fazem sentido se inseridas em uma formação discursiva, que, por sua vez, representa no discurso determinada formação ideológica.

1.1.2.1 A enunciação e o enunciado

Sobre o enunciador e o enunciatário, Fiorin (2005a, p. 56) afirma que ambos se referem a “uma imagem do autor e do leitor construída pelo texto” e que, portanto, não são de carne e osso. Enunciador e o enunciatário se configuram, então, como personagens: um que desempenha o papel de enunciar o texto e outro é a quem o texto se dirige.

Orlandi (1996, p. 76-77) acrescenta as noções de sujeito locutor (o “eu” do discurso), sujeito enunciador (o “eu” construído), sujeito autor (o “eu” enquanto

produtor da linguagem), sujeito leitor (aquele que lerá o texto) e ainda o leitor virtual (aquele no qual o sujeito autor se projeta imaginariamente ao realizar seu discurso).

Como as canções a serem analisadas neste trabalho foram escritas em primeira pessoa, há nelas a presença de um sujeito locutor, que não deve ser confundido com o indivíduo que escreveu o texto: o compositor Moska, pois se trata de uma “ficção discursiva”.

O conceito de enunciação, segundo Fiorin (2005b, pág. 80), é o “ato por meio do qual o falante produz enunciados”, que podem ser definidos como “combinações de elementos lingüísticos, providas de sentidos.” A enunciação está relacionada com um eu-aqui-agora e dota o enunciado de pessoas, tempos e espaços.

Koch (2004b, p. 12.) ressalta que a enunciação é um “evento único e jamais repetido de produção do enunciado” e introduz o conceito de Benveniste (apud KOCH, 2004b, p. 14) sobre a existência de dois planos de enunciação: o discurso e a história. O discurso refere-se ao mundo comentado, no qual o locutor se compromete com o que enuncia; a história refere-se ao mundo narrado, no qual o locutor se distancia do que enuncia, simplesmente relata fatos.

Ainda citando Benveniste, Koch (2004b, p. 13) salienta que cada tipo de enunciação possui tempos verbais característicos e define como tempos do mundo comentado o presente, o futuro do presente, o pretérito perfeito e as locuções formadas por esses tempos, e, como tempos do mundo narrado, o pretérito imperfeito, o pretérito mais-que-perfeito, o pretérito perfeito, o futuro do pretérito e as locuções formadas por esses tempos. O discurso direto pertenceria ao mundo comentado; o indireto, ao mundo narrado; e o indireto livre, aos dois.

1.1.2.2 As marcas lingüísticas da enunciação

Ao dizer algo, o enunciador deixa marcas que conduzirão o leitor a um entendimento mais profundo do texto e das formações discursiva e ideológica em que se insere o sujeito.

Com relação principalmente ao texto falado, Koch (2004, p. 123) afirma existirem elementos discursivos, os quais a Análise da Conversação chama de “marcadores conversacionais”, que “pontuam” o texto e servem como pistas para identificação das características tanto do falante como do ouvinte.

Para Orlandi (2005, p. 90), o analista de discurso deve reconhecer em um texto os “indícios do processo de significação” ali inscritos e a forma como essas marcas se encontram no texto, como elas se “encarnam” no discurso.

Na análise de textos, o analista de discurso reconhece marcas lingüísticas que podem possibilitar, por exemplo, a identificação da classe social do autor, sua formação discursiva e ideológica e até sua idade.

Como este trabalho trata de canções, ou seja, de textos em linguagem poética, há que se desvendar as metáforas e os recursos lingüísticos e estilísticos utilizados pelo autor para entender os meandros do discurso — descobrir o que foi dito dentro do não-dito, o que uma afirmação nega ou o que uma negação afirma — e identificar o processo de formação ideológica inserido na fala do “eu” masculino, no caso das canções ora em análise, tanto quando ele se refere ao “você”, o personagem feminino, como quando se refere a si próprio.

1.1.3 O já-dito e a ilusão do sujeito

Orlandi (2005, p. 32-33) salienta que há no discurso um já-dito que sustenta a possibilidade de todo dizer, ou seja, formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos, fenômeno ao qual a autoria chamou de interdiscurso.

Faz-se oportuno ressaltar a introdução do conceito de “ilusão do sujeito” que, segundo Orlandi (1996, p. 108), realiza-se por dois esquecimentos. “Do primeiro esquecimento se origina a ilusão do sujeito ser fonte de seu discurso (‘o que digo tem o sentido que eu quero’, onipotência do sujeito) e do segundo se origina a ilusão da realidade de seu pensamento (‘o que eu disse só pode significar ‘x’, onipotência do sentido)”

A esses dois esquecimentos Brandão (2004, p. 82) chamou de “esquecimento nº 1” e “esquecimento nº 2, respectivamente.

1.1.4 A polifonia

Vale ressaltar o conceito de polifonia que, segundo Koch (2004b, p. 63), é “o fenômeno pelo qual, num mesmo texto, se fazem ouvir ‘vozes’ que falam de perspectivas ou pontos de vista diferentes com as quais o locutor se identifica ou não.”

Orlandi (1996, p. 57-58) afirma que, no mesmo texto, o sujeito pode tomar várias posições que, por sua vez, podem representar diferentes formações discursivas e define polifonia exatamente como “um dos lugares de se observar a relação entre as diferentes formações discursivas e a constituição do texto em sua unidade.”

Para Brandão (2004, p. 109), a polifonia refere-se “à qualidade de todo discurso estar tecido pelo discurso do outro, de toda fala estar atravessada pela fala do outro.”

Além do conceito de polifonia, deve-se destacar o de intertextualidade que, segundo Koch (2004b, p. 62), representa a relação de um texto com outros textos previamente existentes. Para a autora, o conceito de polifonia abrange o de intertextualidade.

1.2 Os procedimentos de constituição de sentidos

Segundo Geraldi (1997, p. 10), para construir sentidos faz-se necessário o uso de recursos expressivos que levem o outro a um processo de compreensão que depende das expressões usadas por este (o interlocutor). Essas expressões tendem a se repetir com os sentidos semelhantes àqueles de situações anteriores de interlocução.

Orlandi (2005, p. 16) afirma que devemos considerar “os processos e as condições de produção da linguagem pela análise da relação estabelecida pela língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer.”

Koch (2005, p. 45) salienta que as “seqüências veiculadoras de sentido” são formadas pela coesão (fenômeno que demonstra o modo como os elementos lingüísticos do texto se interligam) e a coerência (fenômeno que demonstra como os elementos subjacentes ao texto constituem os sentidos na mente dos interlocutores).

Nesta análise, considera-se que a construção dos sentidos se dá pelo sujeito, em todos os momentos em que ele se manifesta, ou seja, nos momentos de interação discursiva, com base na historicidade da linguagem e no contexto sócio-histórico. Para construir os sentidos de letras de música, por exemplo, o interlocutor – sujeito do discurso – tem em conta, consciente ou inconscientemente, a sua própria historicidade e a historicidade da linguagem, sua relação pessoal com ela em outras interações lingüísticas, o momento em que vive e que ouve a música, a interpretação da música pelo cantor (seu tom de voz, o que ele enfatiza etc.) e muitos outros fatores. Isso mostra que as possibilidades de leitura podem ser muitas, já que os leitores e os momentos são sempre diferentes.

1.2.1 Metáfora e outros procedimentos discursivos

Ressalte-se a concepção de Fiorin (2005a, p. 118) de metáfora e metonímia como procedimentos discursivos de constituição dos sentidos. O primeiro prevê a “substituição de uma palavra por outra, quando há relação de similaridade

entre o termo de partida (substituído) e o termo de chegada (substituente)”; o segundo representa uma relação de inclusão entre um termo e outro.

Fiorin (2005a, p. 121-122) define ainda: a antítese como instauração de oposições figurativas ou temáticas num determinado texto; o oxímoro como união de figuras ou temas contrários ou contraditórios numa mesma unidade de sentido, e a prosopopéia como atribuição de qualificações ou funções humanas e seres inanimados.

Segundo Orlandi (2005, p. 79-80), a metáfora, entendida como transferência, representa noção fundamental na produção de sentido e na constituição do sujeito, pois, embora digamos as mesmas palavras, elas remetem a discursos que derivam seus sentidos de formações discursivas e ideológicas próprias, o que torna o “efeito metafórico” o lugar da interpretação.

Há ainda uma figura de linguagem bastante utilizada por Paulinho Moska nas letras-*corpus* deste trabalho: o zeugma (Anexos I e II). Esse recurso pode ser considerado um tipo de elipse e é definido no dicionário como uma “figura pela qual uma palavra, expressa em determinada parte do período, é subentendida em outra(s) parte(s), posteriores ou anteriores àquela” (Ferreira, 1998, p. 686).

1.2.2 A paráfrase e a polissemia

Orlandi (2005, p. 36) aponta que “todo funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre processos parafrásicos e polissêmicos”.

Segundo a autora, os processos parafrásicos determinam que em tudo o que é dito há algo que se mantém, a memória, ou melhor, em todo dizer há diferentes formulações que retornam a um mesmo dizer. Já nos processos polissêmicos, há um “deslocamento”, uma “ruptura dos processos de significação”. A tensão desses dois processos constitui o dizer.

Para Ilari (2002, p.151), polissemia representa “os diferentes sentidos de uma mesma palavra que são percebidos como extensões de um sentido básico”

1.2.3 O dizer e o não-dizer

Outra noção importante ao trabalho de análise das canções, desenvolvida por Orlandi (2005, p. 82), é a de que há sempre no dizer um não-dizer necessário. “Quando se diz ‘x’, o não dito ‘y’ permanece como uma relação de sentido que informa o dizer de ‘x’”, o que faz com que uma formação discursiva pressuponha outra.

A autora define silêncio como um “lugar de recuo necessário para que o sentido faça sentido” e distingue o “silêncio local” (“aquilo que é proibido dizer em uma certa conjuntura”) do “silêncio constitutivo” (quando uma palavra apaga outras). Na nossa sociedade, as relações de poder acabam determinando que haja sempre silêncio acompanhando as palavras

Cabe ressaltar a introdução do conceito de boato como um “diz-se que”, fato importante para se perceber o limite entre o atestado e o possível. (Orlandi, 2001, p. 136)

Sobre o assunto, destaca Ilari (2001, p. 92) que as mensagens lingüísticas podem comportar implícitos que não podem ser previstos com base apenas no sentido literal. Para descobrir esses implícitos faz necessário recuperar as intenções do falante.

1.2.4 Os operadores argumentativos

Na análise das canções, trataremos do que Koch (2004b, p. 30-50) chamou de “operadores argumentativos”, definidos como “elementos da gramática de uma língua que têm por função indicar (‘mostrar’) a força argumentativa dos enunciados, a direção (sentido) para o qual apontam; “marcadores de pressuposição”, definidos como marcas que introduzem conteúdos que ficam à margem da discussão (pressupostos), e “indicadores modais” (índices de modalidade ou modalizadores), como elementos “importantes na construção do sentido e na sinalização do modo como aquilo que se diz é dito”. Os principais tipos de modalidade são: necessário/possível, certo/incerto e obrigatório/facultativo.

Koch (2004a, p. 16-19) define coesão textual como um conjunto de recursos semânticos por meio dos quais uma sentença se liga à outra para criar textos. Citando Halliday e Hasan, a autora enumera os seguintes mecanismos de coesão: a referência (anáfora e catáfora), a substituição (colocação de um item em

lugar de outro elemento do texto ou de uma oração), a elipse (omissão de um termo da oração), a conjunção (estabelecimento de relações entre elementos ou orações do texto), e a coesão lexical (reiteração e colocação).

Vale esclarecer que, na anáfora, temos um referente precedendo o item coesivo; na catáfora, um referente vem após o item coesivo (op. cit., p. 19-22); na reiteração, a repetição do mesmo termo lexical através de sinônimos, hiperônimos ou nomes genéricos, e que a colocação consiste no emprego de termos pertencentes a um mesmo campo significativo.

Koch (2004b, p. 30) também introduz a noção de escala argumentativa como um fenômeno pelo qual dois ou mais enunciados de uma classe se apresentam em gradação de força crescente no sentido de uma mesma conclusão. Por classe argumentativa entenda-se “um conjunto de enunciados que podem igualmente servir de argumento para uma mesma conclusão.”

1.3 A construção da identidade

Uma vez que estamos tratando de “identidade”, vale destacar a concepção de Hall (2005, p. 13) de sujeito pós-moderno como uma vítima da fragmentação, aquele que assume identidades diversas, por vezes contraditórias, ao redor de um “eu” considerado coerente.

Expondo sobre a construção da identidade com base na diferença, Woodward (2000, p. 55) define identidade como “as posições que assumimos e com

as quais nos identificamos”. Porém, se analisarmos como são constituídas nossas identidades, devemos, segundo a autora, levar em consideração a figura do “outro”, do “que não é”, pois a diferença entre o “eu” e o “outro” marca a identidade.

Silva (2000, p. 74) destaca que “identidade e diferença estão em uma relação de estreita dependência” e afirma que, além de serem interdependentes, “são o resultado de atos de criação lingüística” (SILVA, op. cit., pág. 76).

Brandão (2004, p. 59) aponta a tendência atual de se pensar o sujeito não mais “centrado na transcendência do ego”, mas em relação ao “par eu-tu”, o outro como constituinte do sujeito.

Porém, segundo Bauman (2004), essa relação com o outro pode vir a representar, nos dias atuais, uma espécie de convívio humano no qual “se entra ‘pelo que cada um pode ganhar’ e se continua ‘apenas enquanto ambas as partes imaginem que estão proporcionando a cada uma satisfações suficientes para permanecerem na relação” (BAUMAN, op. cit., p. 111).

Nas canções aqui analisadas, observa-se que as identidades do “eu” e do “você” são construídas pela diferença, ou seja, o “par-eu-tu” é enfatizado em todas elas. Ao mesmo tempo, há no comportamento do “eu” masculino forte tendência a exigir do outro atitudes que preencham suas expectativas, algo imposto quase como condição para a manutenção do relacionamento.

1.3.1 A formação da identidade masculina

Segundo Bourdieu (2003, p. 18), “a força de ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la”.

Para o autor, a dominação masculina está presente na divisão social do trabalho, na estrutura do tempo, em que o ciclo da vida permite aos homens momentos de ruptura e agrega às mulheres longos períodos de gestação, e na relação sexual, centrada no masculino ativo e no feminino passivo (BOURDIEU, op.cit., p. 31)

Badinter (1996, p. 223) afirma que “a rejeição explícita do modelo do homem guerreiro contribuiu certamente para modificar o sentimento de identidade masculina, assim como a visão das mulheres sobre seus companheiros”.

Essa autora aponta ainda a tendência de homem e mulher se assemelharem mais do que se distinguirem, em razão de estarem as mulheres mais interessadas em sua vida afetiva e profissional e acrescenta (BADINTER, op.cit., p. 262):

Os estereótipos do homem viril e da mulher feminina estão pulverizados. Não há mais um modelo obrigatório, mas uma infinidade de modelos possíveis. Cada um se atém à sua particularidade, à sua própria dosagem de feminilidade e de masculinidade.

Já Butler (2003, p. 24) afirma o seguinte:

Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino.

Para efeito deste estudo, entende-se que a identidade do personagem masculino – e, conseqüentemente, a do feminino também – se constrói de forma bem semelhante à descrita por Badinter (1996), ou seja, os personagens alternam características tipicamente masculinas e femininas. Ao longo das canções, o “eu” masculino é construído de forma bem coerente, embora fragmentado, como um representante do homem da modernidade. No entanto, em “Trampolim”, por exemplo, esse mesmo “eu” apresenta reações que poderiam ser facilmente atribuídas a uma mulher: insegurança, hesitação e medo de correr riscos, características historicamente consideradas como pertencentes aos indivíduos do gênero feminino.

1.3.2 As marcas lingüísticas da identidade

Nas canções em análise, há marcas lingüísticas da identidade do eu-textual, a serem resgatadas pelo leitor, que contribuem para identificá-lo. Essas marcas podem ser encontradas não só no que esse “eu” diz sobre si mesmo mas quando se refere ao outro, pois a maneira como esse eu-textual vê o outro auxilia na reconstituição de sua própria identidade. A oposição entre o “eu” e o “você” presente nas canções fornece pistas sobre a identidade dos sujeitos envolvidos.

Estudos de Bourdieu (2003 p. 16) ratificam a presença nos discursos masculinos ou femininos de um sistema subjacente de oposições, sustentado por um jogo inesgotável de metáforas: alto-baixo, em cima/embaixo, na frente/atrás, direita/esquerda, reto/curvo (e falso), seco/úmido, duro/mole, temperado/insosso, claro/escuro, fora (publico)/dentro (privado), etc.

2 ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MASCULINA EM QUATRO CANÇÕES DE PAULINHO MOSKA

Este capítulo contém a análise discursiva de quatro canções do compositor Paulinho Moska que dão nome às seguintes seções do trabalho: 2.1 A seta e o alvo; 2.2 Um móbile no furacão; 2.3 Trampolim, 2.4 Um ontem que não existe mais, 2.5 A identidade do “eu” masculino nas canções e 2.6 A perspectiva da identidade comparada à visão do autor.

2.1 A seta e o alvo

Nesta canção, o sujeito constitui sua identidade, marcadamente masculina, na diferença, na alteridade, traduzindo o que pensa de si e do outro, mas não necessariamente se pode afirmar que essa visão seja fidedigna, pois, enquanto o sujeito constrói sua identidade, constrói também a do outro. Esse outro, no entanto, não se manifesta; sua descrição é contaminada pela visão do eu-textual e ambos – o “eu” e o “você” – são fragmentados, dispersos e incompletos.

Vejamos um exemplo desse posicionamento (Estrofe 1):

Eu falo de amor à vida
Você, de medo da morte

Nesse trecho, o sujeito do discurso mostra-se apaixonado pela vida, ele “fala de amor à vida” e afirma que o outro, ou seja, o “você”, fala (o autor utilizou o

recurso do zeugma) “de medo da morte”. O “eu”, então, parece contrapor as idéias de “amor” e “medo”, de “vida” e “morte” como forma de construir sua identidade, mas não necessariamente quem fala de medo da morte odeia a vida ou deixa de amá-la e vice-versa. Mesmo aquele que fala de amor à vida pode ter medo da morte, apenas não fala sobre esse medo. Além disso, o fato de ambos falarem de amor à vida e de medo da morte não quer dizer que tenham esse sentimento, apenas falam dele.

Da mesma forma, “vida” e “morte” não estão totalmente em oposição, porque a morte é uma consequência da vida e esta é uma condição necessária para que a morte ocorra.

Com relação à construção das identidades em geral, é comum em um discurso tipicamente feminino um certo receio da morte, até porque a mulher precisa se preservar mais para proteger os filhos. É freqüente a consideração de que a mulher tem mais medo das coisas e se arrisca menos do que os homens. Ela também, normalmente, pensa mais no futuro do que o homem. Além disso, é comum o entendimento de que o homem, como na letra de Moska, pode ter mais liberdade e deixar-se levar pelo acaso, pelo menos em certas fases da vida; a mulher desejaria algo mais certo (Estrofe 1):

Eu falo da força do acaso
E você, de azar ou sorte

Como se pode verificar, entre um verso e outro, o autor utiliza um elemento de coesão: o operador argumentativo “e”, com caráter adversativo (mas), o que estabelece a relação de diferença entre o “eu” e o “você”. Nessa diferença, o “eu” constrói sua identidade e a do outro.

Aqui o sujeito textual constrói sua identidade com o argumento de que quem fala de amor à vida também fala da força do acaso, porém o acaso pode tanto evitar a morte como acabar com a vida, o que demonstra a fragmentação desse sujeito. Pressupõe-se que quem tem amor à vida evite o acaso, razão pela qual mais uma vez se confirma a presença de eu-textual fragmentado, disperso, típico da modernidade.

Acrescente-se a isso o fato de que falar da força do acaso não necessariamente se opõe a falar de azar ou sorte. O que é o acaso senão a ocorrência aleatória de situações de azar ou sorte? Se relacionarmos os conceitos de azar e sorte, principalmente este último, ao conceito de destino, seria apropriado dizer que esta é uma marca de como o papel da mulher é visto e naturalizado na sociedade: falar de azar ou sorte, em vez de acaso, parece mais “natural” da mulher, visto que ela teria uma ligação mais forte com o destino, com o que “está escrito”, com o que, portanto, é certo. Isso decorre de sua necessidade de obter segurança para si e para os filhos, por exemplo. Nesse sentido, o acaso caberia num discurso tipicamente masculino, já que o homem é visto como aquele que se aventura, que supostamente tem mais preparo para se defender do desconhecido, pois é mais forte.

O eu-textual, desse modo, mostra-se em conflito com a perspectiva ideologicamente naturalizada do que seja a mulher, o tipicamente feminino e critica esse modo de ser do “você”.

E o autor mantém essa linha (Estrofe 2):

Eu ando num labirinto
E você, numa estrada em linha reta

O labirinto é uma metáfora que remete ao risco, à dificuldade de se encontrar uma saída fácil, algo típico do sujeito que aceita o acaso. O eu-textual mostra que anda em um labirinto por vontade própria. Isso faz parte de sua personalidade, de sua identidade, de sua masculinidade. O “eu” masculino se lança, por vontade própria, à aventura.

Por outro lado, há, também, quando se entra em um labirinto, a possibilidade de se perder, pois para encontrar a saída é necessário racionalizar, donde se deduz que tem mais condições de sair de lá quem “anda numa estrada em linha reta”, ou seja, quem é mais racional, já que a reta é o caminho mais curto entre dois pontos. Isso faria do “você” aquele que é potencialmente mais capaz de sair de um labirinto, ainda que esse “você” seja construído como o que não deseja o labirinto, o que não tem “coragem” de entrar lá. Ora, ser racional é considerado, freqüentemente, como algo naturalmente masculino, mas, como na canção a racionalização se opõe à coragem de se lançar aos perigos de uma aventura no labirinto, esta se sobrepõe àquela.

Isso nos coloca diante de um paradoxo: o eu-textual se diz em condições de andar num labirinto, mas provavelmente o outro tem mais condições do que ele de sair. Então, que relação há entre o medo da morte, o azar ou a sorte e a estrada em linha reta? Parece pouco usual que uma pessoa objetiva e racional tenha medo da morte e fale de azar ou sorte, ou seja, mais uma vez o outro aparece, segundo a visão do eu-textual, como um sujeito fragmentado e, de certo modo, incoerente, em constante mutação, o que acaba por aproximar os dois personagens.

Esse fato serve para mostrar o esquecimento, a ilusão do sujeito do discurso: ao construir a identidade do outro em oposição à sua, ele não percebe que

eles se assemelham em sua fragmentação e incompletude e que, ao mesmo tempo, eles se completam.

Por outro lado, entrar em um labirinto e enfrentar a força do acaso é mais um desafio para quem quer viver cada segundo que a vida lhe oferece e, embora a saída seja difícil, não o é quando se tem o apoio do outro. Essa imagem guarda semelhanças com a história de Teseu, que entrou no labirinto para matar o Minotauro, mas encontrou o caminho de volta ajudado pelo fio condutor de Ariadne. Aqui também o personagem masculino se lança corajosamente ao perigo, mas é a racionalização do feminino que o traz de volta.

Vejamos o trecho abaixo (Estrofe 2):

Te chamo pra festa
Mas você só quer atingir sua meta

Que festa seria essa para a qual o personagem masculino chama o personagem feminino? Supondo que a metáfora “festa” tenha o significado de “vida”, ele a convida (chama para) a experimentar a vida de forma menos racional, a correr mais riscos. Além disso, “festa” traz a idéia de alegria, de pessoas celebrando algo, ou seja, de dispersão, o que não combina com alguém muito concentrado em atingir seus objetivos (meta).

O operador argumentativo “mas”, de caráter adversativo, indica certa insatisfação do eu-textual com uma possível recusa a seu convite de aproveitar a festa, em razão de estar o outro mais preocupado com o futuro. Isso também sugere a seguinte leitura: o eu-textual gosta de sair, de passear, de ir a festas, de se lançar ao acaso e à aventura, ao labirinto da vida tal qual ele é, sem o fio de Ariadne; enquanto o “você” tem metas e busca cumpri-las e, para isso, anda em linha reta,

procura a sorte e tem medo da morte e do azar, que podem atrapalhar o cumprimento dessa meta.

A palavra “meta” é muito importante na canção porque faz parte também do refrão, salientando o que mais incomoda o “eu” na sua relação com o “você”. Não podemos esquecer que se trata de uma leitura do outro – o “você” – feita pelo sujeito que se enuncia “eu”, ou seja, não necessariamente o “você” recusa o convite porque só quer atingir sua meta. O ponto de vista desse “você” não aparece, mas apenas o do “eu”. É o “eu” que fala do “você”.

Em uma perspectiva tradicionalmente considerada feminina, por exemplo, esse personagem feminino designado por “você”, na letra do compositor, talvez também esteja insatisfeito com a ausência, com o descaso, com a falta de preocupação de quem sempre se lança a aventuras. Por outro lado, a palavra “só” reforça o indício de insatisfação do “eu” com o “você” que, a seu ver, não pensa em outra coisa a não ser em atingir seus objetivos.

Dessa maneira, o conflito se instala (Estrofes 2 e 3):

Sua meta
É a seta no alvo
Mas o alvo na certa não te espera

Esse excerto é o refrão da canção e leva à compreensão de que seja essa a atitude do “você” a que mais incomoda o “eu”. Se o objetivo do outro é a “seta no alvo”, acertar sempre, nada pode dar errado, tem que ser no alvo, e não perto dele. Com o auxílio do operador argumentativo “mas”, o sujeito introduz a idéia de que tentar acertar o alvo é inútil, porque, com certeza, ele não estará mais lá, isto é, o que “você” pensa ser o certo pode não ser, ou ainda que, enquanto o outro espera acertar o alvo, o tempo passa e sua vida também.

Ou ainda: o alvo é móvel como a vida, não fica parado em um lugar; de modo que o caminho mais curto para o alvo talvez não seja a linha reta. Racionalizar e buscar uma meta a todo custo, então, pode não ser o mais adequado, do ponto de vista do eu-textual. Seria preciso ir vivendo, deixando o acaso mostrar as direções a tomar, pois a vida é um labirinto. Daí se pode entender que o que parece ser “acaso” também seria obra do “destino”, que vai moldando a vida como quer, e a interferência da razão não seria apropriada, já que o alvo muda de lugar.

Essa idéia parece ser reforçada no trecho a seguir (Estrofe 4):

Eu olho pro infinito
E você, de óculos escuros

Aqui não fica claro se o outro também olha para o infinito, só que de óculos escuros, e, nesse caso, teríamos um zeugma, ou se, enquanto o “eu” olha para o infinito, o “você” usa óculos escuros e, desse modo, não pode enxergar o infinito, não pode ter a visão do todo. Ademais, usar óculos é uma ação voluntária, ou seja, tem-se também que o “você” não quer ver o infinito, mas o que está perto, o presente. De qualquer forma, ficam evidentes o desejo de alcançar todas as possibilidades que a vida oferece do “eu” e o instinto de preservação do “você”, que não necessariamente nega o que a vida lhe oferece, apenas pretende a objetividade.

Por outro lado, em linguagem metafórica, olhar para o infinito diretamente, sem proteção, pode cegar e atrapalhar a compreensão do que se vê. O próprio eclipse do sol é mais visível – e mais seguro de se ver – com a proteção das lentes escuras. Mais uma vez, no entanto, na perspectiva do eu-textual, vê-se a fragmentação do outro: alguém que quer atingir sua meta e anda em uma estrada

em linha reta não precisa de óculos escuros, olha objetivamente para o que tem pela frente, ainda que seja o infinito.

E continua (Estrofe 4):

Eu digo: “te amo”
E você só acredita quando eu juro

Aqui o eu-textual sugere que a mulher com quem mantém uma relação é insegura com respeito a seu amor, embora ele a ame. Mais uma vez, o uso da partícula “só” remete a uma única condição para que haja credibilidade nas palavras do sujeito. A utilização do operador argumentativo “e” adversativamente sugere uma crítica do “eu” ao fato de ter que jurar cada vez que diz que ama o “você”. Esse comportamento aponta para o fato de que a mulher se sente insegura em relação ao homem, talvez por causa de sua (dele) personalidade aventureira, construída ao longo da canção.

A letra dá continuidade à leitura exposta (Estrofe 5):

Eu lanço minha alma no espaço
Você pisa os pés na terra

Novamente, o eu-textual declara sua vontade de expansão, de olhar para o infinito e se lançar, sem medir conseqüências. E continua construindo sua identidade na alteridade, dessa vez se utilizando da suposta oposição entre espaço (céu) e terra, para mostrar que ele quer desafios e ela quer segurança, quer saber onde pisa. Porém, para alguém lançar-se à vida precisa de segurança e de ter os pés na terra. Novamente, pode-se supor que o personagem masculino precisa da segurança do personagem feminino para se jogar. Voltamos assim à trama de Teseu e Ariadne.

A construção da identidade desse “eu” segue (Estrofe 5):

Eu experimento o futuro
E você só lamenta não ser o que era

Da mesma forma que o eu-textual lança sua alma no espaço e olha para o infinito, ele experimenta situações que não sabe aonde vão levá-lo, mas afirma – não apenas para contrapor identidades, mas para criticar – que o outro, o “você”, não faz outra coisa (só) a não ser se lamentar.

Aqui temos duas possibilidades de leitura: ou ela (o “você”) se lamenta do fato de ela própria ter mudado, ou de o companheiro (o “eu”) não ser mais o mesmo, ou ainda de nada ser como era, de o alvo a ser atingido pela seta não estar mais lá. Considerando a primeira hipótese, provavelmente, ela deve ter sido em algum momento mais parecida com o sujeito que se enuncia “eu”, mas sofreu uma mudança, ficando mais racional, o que acabou acarretando um distanciamento entre os dois. Se tivermos em conta que o companheiro é que mudou, então ele foi algum dia mais parecido com ela e agora decidiu mudar, o que também causou um distanciamento entre os dois.

O operador argumentativo “e” mais uma vez tem caráter adversativo.

Continuando (Estrofes 5 e 6):

E o que era?
Era a seta no alvo
Mas o alvo, na certa, não te espera

A indagação feita pelo eu-textual tem como resposta o refrão da canção, porém a situação em que o “você” quer atingir sua meta, segundo ele, está acontecendo agora, o que inviabiliza o uso do pretérito imperfeito (era). Podemos deduzir, então, que há muito tempo o outro tem como objetivo “acertar o alvo”, donde se concluir que quem mudou foi ele, e não ela.

Uma outra leitura seria de que esse “era” pode ter sido utilizado para dizer que essa racionalidade não leva a nada, que “já era”, como se diz em linguagem coloquial. Além disso, o uso do pretérito imperfeito remete ao mundo narrado, a uma ação que ocorreu no passado. Entretanto, logo depois, há uma volta ao presente (espera), ou seja, ao mundo comentado, o que dá a idéia de que a ação continua e que ele diz isso a ela há muito tempo.

A oposição segue (Estrofe 7):

Eu grito por liberdade
Você deixa a porta se fechar

Essas imagens implicam que o eu-textual não se sente suficientemente livre e ainda precisa lutar por liberdade (gritar). Há uma urgência de liberdade, mas não necessariamente há uma prisão, o que poderia se configurar como uma sensação de ausência de liberdade desse “eu”. Enquanto isso, a metáfora da porta se fechando, sem que o “você” tome uma atitude, sugere descaso, falta de interesse com a própria liberdade e com a liberdade do companheiro, que precisa, portanto, gritar por ela.

Nesses versos, aparecem dois verbos distintos no presente do indicativo, que indicam uma ação habitual. Embora não esteja presente um operador argumentativo, pode-se afirmar que há uma relação adversativa entre os dois versos. Também há uma possibilidade de uma relação de causa. Isso sugeriria que o eu-textual grita por liberdade porque se sente preso, afinal aquela que deveria ser parceira não impede – ela deixa – que a porta se feche.

Os versos seguintes continuam na mesma linha de pensamento (Estrofe 7):

Eu quero saber a verdade
E você se preocupa em não se machucar

Quando o personagem masculino sugere uma oposição entre saber a verdade e não se machucar, ele acaba por afirmar que saber a verdade machuca ou, pelo menos, pode machucar em alguns momentos. Tal afirmação tem cabimento, mas não necessariamente quem se preocupa em não se machucar deixa de querer saber a verdade. O personagem designado por “você” pode estar se protegendo da dor, mas isso não o impede de querer saber a verdade, a não ser que o “eu” masculino construído no texto se refira a uma determinada verdade que está latente na relação dos dois e com a qual o personagem feminino construído não queira lidar para não sofrer.

Destaque-se que é comum encontrar nas mulheres um comportamento de preservação, enquanto ao homem caberia arriscar-se mais. Isso mostra que a letra mantém, de certo modo, os estereótipos ligados ao que seria ser homem e ao que seria ser mulher: o homem, mais atirado, mais corajoso, mais disponível para correr riscos; a mulher, mais pacata, mais retraída, mais acomodada, desejando a segurança e o conforto de não correr riscos “desnecessários”.

Os versos abaixo falam disso (Estrofe 8):

Eu corro todos os riscos
Você diz que não tem mais vontade

Ratificando o que foi dito anteriormente, a letra mostra uma identidade masculina tradicional: caberia ao homem, por sua própria natureza, correr todos os riscos, sem ter em conta que, quando se está envolvido numa relação, tal comportamento possa comprometê-la. Parece haver nesse discurso uma certa

incoerência, pois pode-se considerar que quem corre todos os riscos não precisa gritar por liberdade, já a conquistou ou já usufrui dela.

Não se sabe ao certo do que o “você” não tem mais vontade, talvez, seja de correr riscos. No entanto, quem quer atingir o alvo corre um grande risco de não conseguir fazê-lo, ou seja, a mulher configurada no texto pode não “ter vontade” de correr “todos os riscos”, mas não deixa de correr alguns, ainda que esse homem, que se constrói no texto, não perceba isso.

O “mais”, em “diz que não tem mais vontade”, marca o pressuposto de que o personagem feminino teve alguma vontade de correr todos os riscos antes. Isso aponta para a hipótese já formulada anteriormente de que o eu-textual lamenta por sua companheira não ser mais o que era, corroborando a idéia de que ambos já foram mais parecidos e de que mudanças ocorreram. De qualquer forma, considerando a leitura feita aqui, percebe-se, em função da relação adversativa entre os dois versos, uma insatisfação do personagem masculino que se intitula “eu”.

Outra leitura poderia ser a de que há uma relação de causa entre esses versos: o homem corre todos os riscos, porque a mulher não tem mais vontade. Essa leitura faz do fato de a mulher “dizer que não tem vontade” uma justificativa para que o homem corra riscos. Porém essa leitura pode não ser totalmente válida, já que a força opositiva se faz bem mais intensa: o homem dizer que “corre todos os riscos” não parece consequência de a mulher “não ter mais vontade”, mas, seguindo a linha dos versos anteriores, é, pelo menos aparentemente, uma oposição. Ver aí essa relação de causa-consequência poderia ser considerado até contraditório em relação ao que foi dito antes: que a mulher também corria riscos e, depois, por algum motivo, “diz não ter mais vontade”. No entanto, o fato de essa mulher ter

mudado não determina que o personagem masculino já corresse riscos antes, o que pode acarretar a idéia de que, se ele “corre todos riscos” agora, é pelo fato de ela “dizer que não tem mais vontade”. Mas vontade apenas de correr riscos? Que tipo de riscos?

Nesse caso, “não ter mais vontade” pode sugerir, por exemplo, a leitura de que a mulher, textualmente construída nos versos de Moska, “não tem mais desejo sexual”. Essa leitura ambígua é possível: não tem vontade de correr riscos na vida, tem vontade de manter o *status quo*, o que teria uma conotação mais espiritual, e não tem vontade de fazer certas coisas na cama ou de correr riscos fazendo em outros locais algo que “deveria” fazer na cama. No entanto, uma leitura não invalida a outra.

Os próximos versos fortalecem essa ambigüidade (Estrofe 8):

Eu me ofereço inteiro
E você se satisfaz com metade

Fica claro que, para o eu-textual, realmente está havendo um desencontro entre o casal, tendo em vista que sua mulher, namorada ou amante demonstra pouco entusiasmo no contato com ele ou mesmo que esteja querendo menos dessa relação. Entretanto, há aí algo de contraditório, de confuso, pois, dificilmente, uma pessoa que “fala de acaso”, que “anda num labirinto”, que lança a alma no espaço”, que “grita por liberdade” e que “corre todos os riscos” pode oferecer-se inteiro ao outro, ou seja, comprometer-se com o relacionamento.

Além disso, há nesse indivíduo fictício uma ilusão de completude, de ser unívoco, de estar inteiro, pois o sujeito, assim como o discurso, é fragmentado,

incompleto, disperso. Diante da fragmentação imposta pela pós-modernidade, não é possível estar inteiro em nada, entendendo que estar inteiro seria estar completo.

Outra possibilidade de leitura para o trecho citado acima seria a de que a mulher de quem se fala se satisfaz com metade, com menos, porque seu companheiro seria excessivo em tudo o que faz. De qualquer forma, o nível de exigência do “eu” masculino para com sua parceira é muito alto, típico do comportamento masculino em relação à mulher, e comum na pós-modernidade, em que há o discurso corrente de que a mulher deve preencher a expectativa do homem.

Esse homem, no entanto, parece não querer esperar a mulher que mudou e, diferentemente dele, ficou mais acomodada. Desse modo, um homem mais calmo e uma relação mais estável e segura seriam o alvo, mas esse alvo se desloca, e a busca impetrada pela mulher é vã. Porém, a mulher se “satisfaz com metade”. Como se vê no refrão reproduzido abaixo, há o que se pode considerar um trocadilho entre “metade”, do verso anterior, e “meta de” (Estrofe 9):

É a meta de uma seta no alvo
Mas o alvo, na certa, não te espera

Aqui seria a “metade” de uma seta no alvo e a meta de uma seta no alvo. Além disso, o refrão enfatiza o que mais parece incomodar o eu-textual na relação: o excesso de objetividade do outro e o desejar menos e se satisfazer com pouco, quando se pode ter mais. O verbo ser no presente provoca um efeito de sentido de que a ação – a busca pelo alvo – ocorre habitualmente, é incessante.

Em relação ao verso anterior, podemos considerar que a razão para que a mulher do texto se satisfaça com metade é devido a seu excesso de racionalidade. É

como se o homem construído no texto dissesse que mais uma vez a racionalidade está atrapalhando o encontro dos dois e o almejado vôo para a liberdade de correr riscos, de se lançar ao infinito, de viver “perigosamente”; tudo isso seria tipicamente masculino. E assim o eu-textual vai construindo sua identidade. Esse seria o mote, o que se destaca na diferença entre os personagens, tanto que, no final, o verso se repete acrescido do advérbio “sempre”: “sempre a meta de uma seta no alvo”.

Os últimos versos demonstram que o personagem masculino chegou ao limite e interpela sua companheira sobre qual é a graça de viver assim, tão racionalmente, com a vida predeterminada pelo destino – como citado anteriormente – e se há felicidade nisso. Ao mesmo tempo, com a pergunta, deixa entrever a afirmação de que não há “graça” em se viver sabendo como será o próximo dia, e até o fim da vida (Estrofe 10):

Então me diz qual é a graça
De já saber o fim da estrada
Quando se parte rumo ao nada

Na verdade, não haveria como saber o que virá, visto que “se parte rumo ao nada”. Estabelecendo a diferença, o eu-textual parece dizer, rebelando-se contra essa maneira de viver e contra a predeterminação, que escolheu partir rumo a tudo, o que também é uma atitude tipicamente masculina.

Se tivéssemos também a visão do outro, poderíamos entender com mais clareza como se constrói a identidade masculina nessa letra, mas daí já se pode ter uma noção da identidade desse que se diz um “eu” masculino no texto.

2.2 Um móbile no furacão

Nesta canção, vê-se um eu-textual marcadamente masculino, novamente, construindo sua identidade na diferença, enquanto constrói a do outro, com quem fala e a quem designa por “você”. Como nas demais canções, para efeito desta análise, consideramos “você” como sendo do gênero feminino.

Vejamos a primeira parte da letra (Estrofe 1):

Você diz que não me reconhece
Que não sou o mesmo de ontem
Que tudo o que eu faço ou falo
Não te satisfaz

Aqui aquele que se intitula “eu” fala sobre o que o outro diz, que não necessariamente constitui uma citação literal, mas que pode ser uma paráfrase. Dessa maneira, o leitor não pode, por exemplo, simplesmente transformar o discurso indireto em direto sem prejuízo da discursividade e das implicações semânticas do texto. É preciso compreender que um discurso indireto é contaminado pela visão de quem fala.

Na voz do eu-textual, a pessoa designada por “você” diz que houve uma mudança no comportamento desse “eu”, não aceita por ela, que se encontra, por isso, insatisfeita. Observe-se que o texto é construído com base em proposições negativas, algo que já pode provocar um efeito de sentido de animosidade entre o casal.

Por outro lado, uma estrutura constituída por declarações afirmativas imprimiria mais suavidade ao discurso, podendo provocar um efeito de sentido eufemizante, que seria, por sua vez, uma marca lingüística diferente. Vejamos o

exemplo: “Você diz que me estranha/Que sou outro hoje/Que tudo o que eu faço ou falo/ Te contraria”.

Com as negações explícitas, as declarações soam como se o conflito instalado sugerisse forte e constante insatisfação do personagem feminino em relação a seu companheiro, que pode levá-los ao rompimento. Com as proposições afirmativas, o trecho apontaria para um conflito não tão intenso, o que o “você” diz seria mais parecido com uma advertência e, se houvesse possibilidade de rompimento, não seria iminente. Isso serve como elemento comparativo para mostrar que o eu-textual estabelece, com base nas palavras daquela com quem ele fala, um conflito em que o “você” é inflexível em sua posição. Nesse caso, apenas o fato de ele repetir textualmente o discurso do “você” já aponta para a sua própria insatisfação quanto às reclamações dela.

O verbo no presente indica que um conflito habitual, marcado por reclamações também habituais, e o advérbio “ontem”, utilizado no sentido de “antes”, dão a idéia de um passado complexo não necessariamente relativo ao dia imediatamente anterior a hoje, mas ao tempo que passou. Isso sugere que a mudança do eu-textual, expressa na voz do “você”, não ocorreu exatamente hoje – o dia em que se está –, mas foi acontecendo numa época próxima ao momento da fala. Essa mudança pode nem ter sido brusca, daí a constância das reclamações do “você”.

Embora o presente do indicativo costume ser considerado como indicativo de uma ação que ocorre simultaneamente ao ato de fala, ele pode também marcar algo que é habitual no tempo presente ou atemporal, que não tem tempo definido.

Desse modo, “você diz” pode ser entendido como “você costuma dizer”, “você tem o hábito de dizer”.

Os versos seguintes sustentam essa leitura (Estrofe 2):

Mas não percebe
Que quando eu mudo é porque
Estou vivendo cada segundo
E você, como se fosse uma eternidade a mais

Segundo o discurso do eu-textual, ele não muda sempre, ou seja, há momentos em que ele é “o mesmo de ontem” e outros em que ele muda. Em “quando eu mudo”, “quando” pode expressar um dado momento, a ocasião em que algo acontece, significando “sempre que”, o que confirmaria a leitura anterior, em que o “eu” mudaria em momentos específicos, mas não em todos. “Quando”, nesse contexto, poderia expressar a idéia de algo que vem ocorrendo há certo tempo, de algo que tem continuidade, significando “à medida que”, o que daria margem à leitura de que a mudança do “eu” masculino vem ocorrendo há um certo tempo, daí as contínuas e insistentes reclamações do “você”. As duas leituras são possíveis e não devem ser descartadas.

O eu-textual marca sua identidade também ao se justificar: sua mudança ocorre porque ele está vivendo cada segundo. No entanto, de acordo com a visão desse mesmo “eu”, sua companheira não percebe isso por viver como se (a vida) “fosse uma eternidade a mais”.

Há, porém, uma lacuna no trecho: “Estou vivendo cada segundo/E você, como se fosse uma eternidade a mais”. A vírgula depois de “você” marcaria um zeugma e deveria ser substituída por uma palavra ou trecho da oração anterior. Mas qual seria exatamente essa palavra ou trecho?

Poderia ser “está vivendo cada segundo”. Ora, isso provocaria um outro problema, pois a frase relativa a como o “você” vive se completaria com o modo como esse “você” vive cada segundo – “como se fosse uma eternidade a mais” –, enquanto a frase relativa ao “eu” terminaria sem expressar claramente o modo como esse “eu” vive cada segundo. Ficaria assim: “Estou vivendo cada segundo/E você [está vivendo cada segundo] como se fosse uma eternidade a mais”.

A vírgula que marca o zeugma poderia também ser substituída por “está vivendo”. Nesse caso, conviria pensar em um paralelismo em que “cada segundo” seria relativo ao modo como o “eu” masculino vive, ou seja, “cada segundo” seria substituível por “como se cada segundo fosse o último” ou por algo como “estou vivendo intensamente cada segundo”, por exemplo. Surgiria daí uma outra lacuna: o que seria vivido por “você” “como se fosse uma eternidade”? Ficaria assim: “Estou vivendo [como se] cada segundo [fosse o último]/E você [está vivendo] como se fosse uma eternidade a mais”. Haveria, então, a necessidade de acrescentar esse elemento, construindo um paralelismo sintático entre os dois versos, de modo que a leitura, com o preenchimento das lacunas, ficaria assim: “Estou vivendo [como se] cada segundo [fosse o último]/E você [está vivendo] como se [cada segundo] fosse uma eternidade a mais”.

A afirmação de viver cada segundo tem mas ligação com a intensidade com que se vive e com o fato de se dar valor a cada momento da vida do que realmente com viver cada segundo, porque, obviamente, todos vivem cada segundo até a morte. Além disso, podemos afirmar que, quando o sujeito muda, ele presta atenção a cada segundo da vida.

Dado isso, embora essa leitura exija um certo esforço, tem-se que o personagem masculino constrói sua identidade estabelecendo a diferença entre ele e sua interlocutora. Ele vive intensamente e, por isso, muda. Ela, mais do que não viver intensamente, vive como se cada segundo fosse eterno. Essa postura do eu-textual se configura como tipicamente masculina, considerando-se que a mulher é vista como alguém que busca uma vida mais tranqüila e estável.

A afirmação de que o personagem feminino vive como se fosse uma eternidade a mais sugere que ela assume uma atitude de calma perante a vida, uma falta de urgência de viver, no sentido de aproveitar intensamente a vida, gozando-a a cada segundo. Também mostra uma mulher passiva diante da vida, mas não diante do relacionamento, pois a mudança do parceiro gera mudanças não bem-vindas em sua própria vida. Ela parece ainda viver como se tivesse tempo demais. Embora eternidade não seja um substantivo contável, pois ninguém diz que vive uma ou duas eternidades, a presença da expressão “a mais” provoca o efeito de sentido de que o “você” pensa que não vai morrer nunca, como se não precisasse agir agora, já que há toda uma eternidade para ser vivida, ou melhor, várias eternidades, metaforicamente falando: cada segundo seria uma.

Esses versos remetem a uma oposição de imagens: mudança *versus* permanência; velocidade *versus* lentidão; pressa *versus* calma. Tal oposição também é constitutiva das identidades masculina e feminina neles desenhadas. Os primeiros elementos – mudança, velocidade, pressa – seriam características masculinas; os segundos – permanência, lentidão, calma – seriam características femininas.

O jogo continua e dá continuidade também à leitura (Estrofe 3):

Sou um móbile solto no furacão
Qualquer calmaria me dá solidão

Esse é o refrão da canção, no qual o sujeito textual traduz metaforicamente a si próprio como um móbile. “Qualquer calmaria me dá solidão”, assim como os versos anteriores, produz o efeito de sentido de “quaisquer situações tranqüilas, sem vento, sem movimento de ondas, me fazem sentir solitário”. Aqui a idéia de calmaria se opõe à do tumulto provocado por um furacão. A imagem do móbile solto, que não está preso a nada e que se movimenta impetuosamente delimita mais uma vez a identidade e confirma a postura diante desse “eu” masculino, o personagem narrador no texto. Ele, como homem, é solto, é livre, não se prende ou não se deixa prender a nada; enquanto a mulher, numa relação de oposição gerada pela relação “eu/você”, se configura como presa, não-livre, deixando-se prender pela calmaria, por um tipo de eternidade imaginada.

Pode-se observar uma relação de consequência entre os dois versos acima: “sou um móbile solto no furacão”, conseqüentemente “qualquer calmaria me dá solidão”. Imagina-se que um móbile em qualquer situação, não necessariamente em um furacão, esteja sempre em movimento. Aqui, porém, há uma ênfase no movimento do móbile solto no furacão que reforça também a idéia de imensa inquietude do eu-textual diante da vida, sua busca incessante por viver intensamente, pelo desafio, além de sua facilidade de mudança, de adaptação ao movimento acelerado.

Quando o sujeito afirma que qualquer calmaria lhe dá solidão, ele impõe um sentido negativo aos substantivos calmaria e solidão. É como se houvesse algo de muito ruim em calmarias, algo que, por si só, já provocasse a péssima sensação da solidão. A calmaria estaria necessariamente ligada à solidão, pois seria algo

estático, sem movimento – em oposição ao movimento constante do móbile no furacão – e, por essa razão, angustiante, a ponto de alguém, pelo simples fato de estar numa calmaria, mesmo acompanhado, sentir-se só.

O personagem masculino mostra-se agitado, desassossegado, inquieto, qualidades que se contrapõem à distensão, à quietude, à falta de ansiedade do outro, que vive “como se fosse uma eternidade a mais”. Essa idéia de movimento e mudança constantes, traduzida pela imagem do móbile no furacão, pode causar problemas a um relacionamento, uma vez que, para haver relacionamento seguro, é preciso haver estabilidade. Mais uma vez, as imagens tradicionais do homem e da mulher são trazidas para o texto.

O “eu” masculino, além de se soltar no furacão, afirma, nos versos seguintes, haver trocado de nome, pois não deseja vínculos, não quer ser encontrado (Estrofe 4):

Na última vez que troquei meu nome
Por um outro nome que não lembro mais
Tinha certeza: ninguém poderia me encontrar

Nesse trecho da canção, pelo fato de o sujeito que se enuncia “eu” citar a última vez em que trocou de nome, pressupõe-se que ele o fez também outras vezes. Pode-se considerar que essa constante mudança de nome seja uma fuga não só dos outros – por quem não deseja ser encontrado –, mas também a busca por uma nova identidade, uma identidade diferente da estabelecida anteriormente. Além disso, se considerarmos que “ninguém” se refere a qualquer pessoa até então conhecida, a vontade de não ser encontrado marca uma busca pelo anonimato. Por outro lado, se entendermos que “ninguém” indica todo o conjunto das pessoas, é

como se o eu-textual quisesse negar a própria existência, pois não deseja ser encontrado por nenhuma pessoa, sejam elas conhecidas ou desconhecidas.

A troca de nome, no caso da letra, está intimamente ligada a uma crise de identidade, à fragmentação. O indivíduo, atualmente, tem de transitar por uma infinidade de papéis sociais a serem exercidos quase que simultaneamente, em todos os instantes. Isso torna o sujeito do discurso um ser fragmentado e, incompleto, o que explica as contradições e os hiatos na fala desse que se diz “eu” no texto. A necessidade de não ser identificado caracteriza uma vontade, de certo modo, freqüente hoje em dia, ou seja, é uma característica da individualidade que tanto se busca na pós-modernidade. Morar sozinho, em locais cujos vizinhos não se conhecem e, portanto, não interferem nas vidas uns dos outros, e até trocar de nome – muitos têm, por exemplo, um nome de “guerra”, um codinome ou um “nickname” – para não ser reconhecido como o autor de determinados atos ou palavras são características identitárias da pós-modernidade.

O fato de o personagem masculino não se lembrar mais do nome que usou na última vez em que trocou de nome aponta para a possibilidade de terem sido muitos os nomes já utilizados por ele. Como ele tem o hábito de trocá-los, não se lembra mais do último. Esse esquecimento pode indicar ainda que faz tanto tempo que trocou de nome pela última vez que já não se lembra mais do nome que usou na ocasião. O fato mais relevante aqui é que houve mais de uma troca de nome, senão várias, o que traduz o conflito de identidade exposto anteriormente. O eu-textual, desse modo, constrói a identidade de um indivíduo que se encontra em conflito consigo mesmo e com os outros, inclusive com sua companheira, em nome de sua liberdade de mudar, de se soltar num furacão, de não ser encontrado, de não viver em calmarias.

Ao afirmar que “tinha” certeza de que ninguém o encontraria, com o verbo *ter* no pretérito imperfeito, o eu-textual fornece indícios de que ele, possivelmente, tenha sido encontrado, de que não obteve sucesso em seu intento. Ele teria, certamente, sido encontrado por alguém, mesmo trocando de nome. Conforme explicado no capítulo anterior, o pretérito perfeito e o imperfeito são tempos verbais do mundo narrado e, no trecho acima, o verbo *trocar* está no pretérito perfeito e o verbo *ter*, no pretérito imperfeito, o que remete ao mundo narrado, ou seja, o eu-textual, nessa parte do texto, está narrando um fato. Esse mesmo modelo continua nos próximos versos (Estrofe 5):

Mas que ironia
Minha própria vida
Me trouxe de volta ao ponto de partida
Como se eu nunca tivesse saído de lá

No trecho acima, o operador argumentativo “mas” liga o primeiro verso ao anterior, demonstrando que, embora o eu-textual tivesse a certeza de que ninguém poderia encontrá-lo, sua própria vida o trouxe de volta ao lugar de onde saiu. Mais que isso, ele sente que nunca saiu do seu lugar primeiro, daquele que seria seu ponto de partida. A expressão “ponto de partida” provoca um efeito de sentido de movimento, sugere um lugar de onde se parte, de onde se “vai para” outro(s) lugares, e não um lugar em que se permanece sem nunca sair. O fato de sua vida o ter trazido de volta, ligado à “calmaria” indesejada expressa no início do texto, parece reafirmar a indignação do “eu” com a falta de movimento, de mudança e com o retorno – que pode significar retrocesso – a um local em que ele não deveria mais estar.

A expressão “que ironia” marca um momento de reflexão do indivíduo fictício, que conclui, então, que, mesmo vivendo intensamente “cada segundo”,

mesmo se soltando no “furacão” da vida, ainda que troque de nome, a vida o encontra e o traz de volta. É como se não fosse possível fugir.

Pode-se relacionar a idéia da volta ao ponto de partida à *Teoria do Eterno Retorno*, elaborada por Nietzsche (2001, p. 341). Em linhas gerais, esse autor estabelece que cada dor, cada prazer, cada pensamento, cada suspiro, enfim, tudo o que há de pequeno e grande na vida das pessoas há de retornar na mesma seqüência e do mesmo modo, em um movimento circular do tempo e das coisas.

Nesses versos, ainda que não haja referência clara ao “você”, mas um relato do “eu” sobre sua própria vida, o que é dito tem a ver com aquela com quem ele se relaciona e com quem fala, pois é para ela que narra. A narrativa é sobre a tentativa de ir sempre adiante, “para onde o vento o levar”, de fugir, trocando de nome, de ser, ou parecer, outra pessoa, já que a mudança de nome, por si só, não poderia torná-lo outro. Essa busca, no entanto, é malograda pela vida que o traz de volta, sem sua anuência. Ainda no excerto acima, “lá” em “Como se eu nunca tivesse saído de lá” refere-se cataforicamente a “ponto de partida”, e “como se” está relacionado à sensação do “eu” de não ter conseguido fugir. Tudo isso permeia a narração de uma experiência frustrante em que o personagem masculino, insatisfeito com a volta, antevê sua própria destruição, antes, porém, volta a constatar (Estrofe 6):

Sou um móbile solto no furacão
Qualquer calmaria me dá solidão

Novamente, o refrão da canção enfatiza a idéia de que o eu-textual não se prende a nada e atribui um sentido negativo a “calmaria” e “solidão”, estados que ele não quer para si, pois prefere viver de forma mais dinâmica, como um móbile, que muda a todo momento.

Podem-se considerar os versos seguintes como o clímax da canção, não apenas pelas imagens marcantes, mas também pelo tom acelerado — talvez para sugerir o desespero do personagem — que Moska imprime à sua voz ao interpretá-los.

Vejamos (Estrofe 7):

Quando a âncora do meu navio
Encosta no fundo, no chão
Imediatamente se acende um pavio
E detona-se minha explosão

Em linguagem metafórica, o “eu” parece dizer ao “você” – já que ela é sua interlocutora, pois é com ela que ele fala desde o início e é para ela que ele narra – que seu retorno ao ponto de partida é algo tão indesejado, tão ruim para ele, que provocará sua própria destruição. O agente da ação de acender o pavio não está explícito: o pavio parece acender-se sozinho, como por magia. No entanto, a previsão aponta para a irremediável tristeza ou raiva, ou outro sentimento qualquer relativo à volta, que, por ser exageradamente forte, faz com que se acenda o pavio e ocorra a explosão, que poderia representar a “morte” ou a profunda mágoa do eu-textual com o fato de estar novamente no ponto de partida, como se não tivesse dado nem um passo adiante. O personagem masculino reforça aí mais um traço de sua identidade: o desejo de sempre ir adiante, de não retroceder.

A explosão, no entanto, o arremessa para longe (Estrofe 8):

Que me atira, me lança pra longe
Pra outros lugares, pra novos presentes
Ninguém me sente...
Somente eu posso saber o que me faz feliz

Essa última parte, como toda a letra, parece ser construída em tom de desabafo, de irritação. Quando sua “explosão” for detonada, o personagem masculino alcançará outros lugares e novos presentes, ou seja, novas experiências,

novas realidades. Parece haver nessa metáfora uma negação do estabelecido, da realidade em que vive, da situação por ele narrada e questionada. Por isso, esses “novos presentes” podem expressar o desejo de realidades diferentes, novas.

A afirmação do personagem masculino de que ninguém o sente já aponta para o que ele diz no verso seguinte: apenas ele sabe o melhor caminho de sua própria felicidade. As reticências sugerem uma reflexão sobre si mesmo e, somadas ao verso seguinte, indicam uma vocação para a solidão, ratificadas pelo uso de “ninguém” e “somente”. Mais uma vez, estabelece-se o individualismo próprio do indivíduo pós-moderno que pensa não precisar de ninguém ou, mesmo que precise – já que faz questão de explicar seus motivos, que só se explicam para alguém com quem se importa –, não tem paciência de esperar pela compreensão do outro, de tão centrado em si mesmo.

O refrão vem reforçar, novamente, a liberdade desejada/vivida pelo sujeito (Estrofe 9):

Sou um móbile solto no furacão
Qualquer calmaria me dá solidão

Aqui Moska canta praticamente gritando, como se o eu-textual quisesse ser ouvido a qualquer custo. Destaque-se ainda que, ao final da canção, o cantor repete o refrão, porém encerra-a desta forma: “Qualquer calmaria me dá”. A frase incompleta leva o ouvinte a tirar sua própria conclusão ou evidencia o movimento interminável do móbile, como se, antes de acabar a música, ele já vagasse por outras paragens.

2.3 Trampolim

Também nesta canção a identidade masculina do eu-textual vai-se construir na alteridade, ao mesmo tempo em que ele constrói a identidade do outro, o personagem feminino. O personagem masculino fala de um relacionamento em que, segundo ele, o personagem designado por “você” não sente o mesmo que ele (Estrofe 1):

Você não sofre porque não sente o que eu sinto

A relação do “eu” com o “você” está gerando sofrimento em uma das partes, talvez pela insegurança do personagem masculino. A imagem do sofrimento vem a partir de uma negação que, transformada em afirmação, seria: “se você sentisse o que eu sinto sofreria”, donde se deduz que o “eu” sofre. Nos versos seguintes, há pistas sobre o que causa o sofrimento do eu-textual, mas em nenhum momento do texto isso fica claro.

Vejamos (Estrofe 1):

Há um iceberg em você que eu tenho que derreter

O “iceberg” é uma metáfora que indica frieza, indiferença, visto que ele é uma grande massa de gelo flutuante cujo fundo não se conhece, pois sua parte submersa costuma ser pelo menos sete vezes maior do que a que fica de fora da água (Ferreira, 1998, p. 348). Na metáfora do autor, percebe-se algo interessante: em vez de dizer que a pessoa com quem fala “é um iceberg”, a letra diz que “há um iceberg em você”, isto é, o iceberg não se confunde com a pessoa, mas está nela e, portanto, pode ser retirado, derretido. O personagem masculino se obriga – “tenho

que” –, então, a modificar – “derreter” – esse traço de frieza do outro, mas não necessariamente como condição para parar de sofrer, pois ele reclama justamente de o outro não sofrer. O contexto aqui parece mostrar uma companheira que não se entrega ao relacionamento, que não está disposta a ir tão fundo quanto o eu-textual, que indaga (Estrofe 1):

Que tipo de piscina terá embaixo desse trampolim?

Essa pergunta parece ser feita para ele mesmo, que imagina que tipo de desafio poderá encontrar se mergulhar fundo, se saltar do trampolim e se afundar no relacionamento para conquistar o outro. Essa metáfora se liga à do iceberg para constituir o sentido de que, se há gelo, ele precisa ser derretido para que se tenha acesso aos sentimentos do outro, se há gelo para ser derretido e a maior parte fica debaixo da água, é preciso mergulhar. Esse mergulho, no entanto, não pode ser feito de qualquer jeito, mas com o impulso de um trampolim.

O eu-textual questiona sobre o tipo de piscina que irá encontrar ao mergulhar, o que mostra seu receio de mergulhar e encontrar algo que não poderá superar. Esse sentimento está presente também no verso seguinte. O personagem masculino, desse modo, constrói a identidade de um homem inseguro quanto ao seu relacionamento amoroso, um homem que deseja investir na relação, mas que tem medo de sofrer mais do que já sofre apenas por amar. A insegurança advém dos riscos que terá de correr ao mergulhar na piscina, se aprofundando na relação com uma pessoa que ele percebe como sendo fria, um iceberg a ser derretido.

Outra possibilidade é estar o sujeito indagando sobre o tipo de pessoa que poderá encontrar atrás da crosta de gelo ou mais fundo, na piscina. Embora isso pareça contraditório, pois, no primeiro verso, o personagem demonstra já estar

sofrendo, fica claro, no verso seguinte, que seu maior receio é ferir-se, sofrer (Estrofe 1):

Que pulo que eu vou ter que dar pra não me ferir?

Quando menciona o pulo, o “eu” masculino sugere que deseja entrar no relacionamento, só não sabe como entrar de modo a não se ferir. Ele, então, questiona o tipo de salto a ser dado, como ele deverá ser e de que modo deverá entrar no relacionamento, pois o tipo de salto implica maior ou menor profundidade no mergulho, maior ou menor aprofundamento na relação. Além disso, qualquer pessoa que vai pular de um trampolim tem que saber como fazê-lo para não se machucar, e ele tem consciência de que há essa possibilidade e não quer passar por isso.

Não obstante o uso do operador argumentativo “porque” no início do verso, indicando uma relação causal com o que foi dito antes, o trecho seguinte mostra uma espécie de corte. O verso anterior questiona sobre o tipo de salto a ser dado do trampolim para que aquele que saltar não venha a se ferir, e o seguinte indica uma relação de causa com o anterior, na qual, porém, parece faltar um elo de coerência (Estrofe 2):

Porque acordar sem você é ficar cego no amanhecer

A razão de “acordar sem você” e, conseqüentemente, ficar “cego no amanhecer” é o questionamento sobre o tipo de salto? O motivo disso é o eu-textual ter medo de se ferir ao saltar? Parece faltar algo no verso anterior que explique textualmente a presença da conjunção causal.

Por outro lado, o operador argumentativo indicador de causa pode introduzir uma espécie de justificativa para o que foi dito anteriormente. É como se a razão pela qual ele precise derreter o iceberg, conhecer bem a piscina e escolher bem o tipo de salto a dar para não sofrer seja o fato de ser muito ruim acordar sem ela. Logo, o eu-textual prefere pular e arriscar-se a acordar sem ela.

Ainda sob outro ângulo, esse “porque” pode não ser marcador de uma relação de causa, mas de oposição e poderia, nesse caso, ser substituído por, por exemplo, um “mas”: “[Mas] acordar sem você é ficar cego no amanhecer”. O que explicaria a relação desse verso com o anterior. Seria como se o sujeito que se intitula “eu” no texto dissesse: “Tenho medo de investir muito neste relacionamento e sofrer, [mas] acordar sem você é muito ruim”.

Essa leitura se justifica nos versos anteriores, pelos conflitos existentes: entre estar sofrendo por amor e perceber que o outro não está; entre desejar se entregar ao relacionamento e perceber que o outro é indiferente, frio; entre desejar “mergulhar” fundo no relacionamento e perceber que não conhece bem o outro; entre querer investir, se entregar ao relacionamento e ter medo de se ferir. Desse modo, o eu-textual lançaria sua dúvida, como se pedisse àquela que ele designa por “você” que se mostrasse, para que, conhecendo-a, ele pudesse agir de modo mais seguro.

Há ainda a comparação entre “acordar sem você” e “ficar cego no amanhecer”. Pensando sintaticamente, “ficar cego no amanhecer” – uma metáfora – seria um predicativo do sujeito “acordar sem você”. Se se dissesse apenas “ficar cego” o efeito de sentido seria menos intenso, o que explica o efeito de sentido provocado por “ficar cego no amanhecer”: ficar cego justamente em um horário do

dia em que os olhos se abrem depois do sono, em que tudo começa, em que o sol nasce, e com ele a esperança de um novo dia, como se diz habitualmente. É durante o dia que mais se precisa da visão, o que nos leva a concluir que a ausência dela traz insegurança e medo de perder ou não encontrar porque não se está enxergando. Essa leitura se confirma no verso seguinte, que intensifica a idéia com as imagens do fim do mundo e da escuridão (Estrofe 2):

É assistir ao fim do mundo, depois escurecer

Do mesmo modo que “ficar cego no amanhecer”, “assistir ao fim do mundo” também remete a “acordar sem você”. Pode-se compreender o jogo da linguagem nos dois versos do seguinte modo: para o eu-textual, acordar sem sua amada seria o mesmo que assistir o fim do mundo – uma explosão, um clarão intenso do acordar – depois ficar cego, quando tudo escurece. Nesse caso, a identidade masculina que se forma é de alguém apaixonado, mas temeroso do que possa vir a acontecer, reação típica de início de relacionamentos.

Ainda que seja um relacionamento inicial, vê-se logo a profundidade com que ele começa, pelo menos da parte do que se intitula “eu” no texto. Seu conflito é de quem se relaciona já há algum tempo e que, mesmo assim, não consegue compreender o outro, não consegue ultrapassar as barreiras impostas pelo outro ou por si próprio, dada a intensidade da paixão.

Considerando que o verbo escurecer tenha sido utilizado no sentido de morrer, então, estar-se-ia diante de um eufemismo. Se o mundo acaba, é natural que ocorra a morte. O sujeito assiste ao fim do mundo até seu último instante, e, só então, tudo escurece, ou ele escurece (morre). Qualquer uma dessas imagens

traduz sentimentos de angústia, de medo ou tristeza em face da possibilidade de não poder estar com o outro.

Observemos ainda a presença de uma antítese entre o verbo amanhecer do verso anterior e o verbo escurecer. Essa antítese marca mais uma vez o conflito do personagem masculino, sua identidade fragmentada, a incompletude do sujeito diante de seu próprio discurso, as muitas vozes que se dizem em sua voz. Ele não é uno e não pode ser, pois sua relação com o outro é de conflito, de construção, ou não, da identidade de ambos como partes de um casal.

Nos versos posteriores, o eu-textual dá a impressão de estar concluindo que, em meio a tantas sensações, só agora se deu conta de está no início de um relacionamento, no qual novos papéis terão que ser assumidos, algo de que antes não havia tomado consciência. É como se não soubesse o que na verdade já sabia: que ele está diante de um novo desafio, o da paixão (Estrofe 2):

E eu no meio disso tudo sem saber
Que já estamos no início do que vamos ser

Nesses versos, há mais serenidade, há a percepção do lugar que ambos ocupam na relação. Se “já” há conflitos, se o “você” do texto é, como ele diz, frio, distante, tendente à intangibilidade, se ele tem medo de “mergulhar fundo numa piscina desconhecida”, se ele tem de “derreter o gelo” que envolve sua parceira, tudo isso poderia ser uma amostra de como o relacionamento será no futuro. O eu-textual percebe, então, estar no meio de um conflito, de uma relação que desde “já” parece confusa, daí seu desejo de fugir expresso pelos versos seguintes (Estrofe 3):

Hoje não acordei
Hoje não vou dormir
Hoje eu nunca te dei
Hoje eu quero partir

Esse é o refrão da canção e resume bem o sentimento que a permeia, com a repetição da palavra “hoje”, e o instante em que o “eu” masculino, depois de perceber-se como parte de uma relação conflituosa, paradoxal, resolve que aquela relação não deve existir: ele decide nem acordar, não dormir, nunca ter-se doado e partir.

A afirmação de que não acordou nem vai dormir demonstra, de algum modo, sua perplexidade diante do sentimento conflituoso que está vivendo. Numa leitura que tenha em conta outros relacionamentos amorosos – não apenas o do texto –, ou seja, numa relação interdiscursiva, pode-se até considerar que esse sentimento que não o deixa dormir, mas que, ao mesmo tempo, impede-o de acordar para a racionalidade, é característico aos apaixonados, que sonham acordados.

Além disso, o eu-textual tem medo de se entregar — um medo ratificado pelo uso do advérbio de tempo “nunca”, em lugar do advérbio de negação “não”, lingüisticamente mais pertinente diante de “hoje” —, e conclui, diante da angústia causada pelo conflito criado pela paixão, que deseja partir, livrar-se daquele sentimento de ansiedade, decorrente da sensação de como o relacionamento será dali em diante: “já estamos no início do que vamos ser”. Desse modo, o refrão parece trazer a conclusão de que, para não sofrer depois, é melhor partir, acabando logo o relacionamento.

2.4 Um ontem que não existe mais

Nesta canção, o eu-textual, marcadamente masculino, sofre com uma separação e, indignado, questiona o ente amado por não mais o querer. Por outro lado, o outro parece também sofrer com o fim do relacionamento (Estrofe 1):

Você não me quer
Só porque eu não sou comum
Só porque eu não sou banal

Aqui o sujeito que se enuncia “eu” afirma que o outro, o “você”, não quer mais ficar ao seu lado porque ele não é banal ou comum. O fato de ele ser diferente deveria ser bom, mas o “você” não o quer exatamente por isso, o que soa contraditório. Pelo menos na visão de “eu”, o “você” parece desejar um homem estereotipado, igual aos outros, comum. Se mais ou menos masculino, não se sabe. No entanto, essa declaração está contaminada pela visão do sujeito sobre ela – você – e sobre si mesmo – eu –, o que não necessariamente corresponde à verdade da relação e do que o “você” pensa ou deseja.

Ao incluir na sua fala a palavra “só”, o sujeito textual está declarando que a única razão pela qual ela não o quer seria o fato de ele não ser comum, não havendo nenhum outro motivo.

Continuando (Estrofe 2):

Você não me quer
Só porque eu não sou qualquer um
Não tenho desejo algum de parecer normal

Nos dois primeiros versos desta estrofe, o personagem masculino repete a afirmação dos versos anteriores, mas, aqui, em vez de banal e comum ele usa a

expressão “qualquer um”. Nesse contexto, “banal”, “comum”, “qualquer um” e “normal” – verso seguinte – são sinônimos. O eu-textual enfatiza, então, que não pretende parecer normal, ou seja, ele não afirma se é ou não normal, apenas não quer “parecer”, ser aparentemente, “normal”.

Afigura-se aí uma relação de oposição entre o que deseja o “você”, marcado até o quinto verso, e o que o próprio “eu” quer de si, no sexto verso da letra. Ele não pretende mudar o seu jeito de ser, não quer ser um homem comum, como ela gostaria que ele fosse. Nesse caso, caberia um “mas” entre o quinto e o sexto versos: “Você não me quer/ Só porque eu não sou qualquer um/[mas] Não tenho desejo algum de parecer normal”. Desse modo, pode-se considerar que até o quinto verso o personagem masculino repete o que o personagem feminino deseja dele – “ser como os outros homens” – e no sexto verso ele se posiciona – não quer se sacrificar pela relação, “não abre mão” de ser ele mesmo, de ser diferente –, o que se configura como marca de que ele renuncia às condições que ela lhe impõe e, conseqüentemente, a ela. A relação parece então ter findado, como se observa nos próximos versos (Estrofe 3):

E pela cidade o que mais se diz
É que minha tristeza te deixa feliz

Numa primeira análise, pode-se pensar apenas sintaticamente e considerar que o operador argumentativo “e” não tem a função de coordenar o sexto verso com o sétimo, pois ele apenas introduziria uma idéia, sendo desnecessária sua presença. Pensando discursivamente, no entanto, ele faz referência justamente ao fim da relação, conforme demonstrado anteriormente.

Juntando os versos, teríamos: “Você não me quer/ Só porque eu não sou qualquer um/[mas] Não tenho desejo algum de parecer normal/E pela cidade o que

mais se diz/ É que minha tristeza te deixa feliz”. Daí percebe-se que o conectivo “e” marca uma lacuna, algo que não foi claramente expresso e que fica no âmbito do não-dito, mas que pode ser resgatado por ele e pelo contexto lingüístico.

No sétimo e no oitavo versos, o “eu” mostra o que já acontece depois de ocorrido o suposto conflito final da relação: ele está triste e ela fica feliz com isso. O conectivo “e” liga o fato de ele não se sujeitar a ser igual aos outros — como ela deseja — com o fato de ele estar triste, enquanto ela fica feliz. Isso aponta para o fim da relação, o que demonstra a importância discursiva desse “e” que parece expletivo.

Quando o “eu” masculino afirma “pela cidade”, é claro que quer dizer pelos lugares aonde os dois costumavam ir, a que ele e ela ainda vão, pois, pensando estarem eles numa cidade grande, não é possível que todos os indivíduos saibam da separação. Além disso, várias pessoas parecem dizer que a tristeza dele a deixa feliz. Essas pessoas, obviamente, só poderiam ser aquelas que os conhecem e que continuam a vê-los, porém agora em momentos distintos. Um tem notícias do outro: ela, da tristeza dele; ele, da felicidade dela.

A expressão “o que mais se diz” caracteriza um boato, não há um agente determinado na ação de dizer. Além disso, parece haver um exagero no discurso do personagem masculino quando ele afirma “o que mais se diz”, pois provavelmente as pessoas falam também de outros assuntos mais do que o fato de a tristeza dele a deixar feliz. Para ele, contudo, o final de sua relação é o mais importante, parecendo-lhe, então, que todos só falam disso, ou que falam mais disso.

Com a oposição entre “tristeza” e “feliz”, o eu-textual destaca um traço de crueldade no caráter do “você”, que fica feliz com sua tristeza, porém,

independentemente da tristeza que ele sente, ela poderia estar feliz por inúmeros motivos, incluindo o fato ter acabado um relacionamento que não era bom, que não era o que ela desejava para si e não exatamente por causa da tristeza dele. De qualquer modo, é a visão do eu-textual que importa, já que a canção é constituída desse modo. O “eu” masculino, nesse caso, vê sua ex-namorada/mulher como alguém cruel, que fica feliz com sua tristeza. Desse modo, ele vai constituindo sua própria identidade com a de alguém que sofre, que é ferido por ser diferente, por não ser igual, normal, banal, comum.

Vejamos os versos seguintes (Estrofe 3):

Mas tudo que você deseja eu já fui
E agora sua alma possui

Embora o personagem masculino diga que não quer ser, ou parecer, comum, ele afirma também já tê-lo sido, para agradar a ela: “Mas tudo o que você deseja eu já fui”. E o que ela deseja é que ele seja tudo o que foi dito até a quinta estrofe – que ele seja banal, comum, qualquer um –, algo que ele se nega a fazer. O verbo desejar no presente dá a entender que ainda hoje o eu-textual sabe o que ela deseja, mesmo não estando mais juntos. Haveria uma continuidade, pelo menos na leitura dos fatos feita pelo personagem masculino, do desejo dela e da negação dele de satisfazer esse desejo. Parece haver a possibilidade, para ele, de que sua mudança ou transformação em um homem comum a traga de volta, de que o relacionamento possa recomeçar.

Nesses versos, tanto o operador argumentativo “mas” quanto o “e” têm caráter adversativo. O “mas” marca a oposição relativa a “já fui” e “não sou mais” e o “e” marca a oposição entre o que ela já teve e o que ela não tem mais, conforme se observa nos versos seguintes (Estrofe 4):

Um ontem que não existe mais
Um ontem que não existe mais
Um ontem...

Quando o “eu” masculino afirma que agora a alma dela possui “um ontem que não existe mais”, é como se ele afirmasse que não quer voltar, que ele agora é diferente e que, se ele foi comum, isso foi “ontem”, em um “ontem que não existe mais”. E isso é tudo o que ela tem dele agora, desse que ele já foi e que não é mais, que não mais existe.

O advérbio substantivado “ontem” parece apontar para o momento passado em que ele era como ela desejava que fosse. Também aponta para o relacionamento em si, em que “ontem” seria o próprio relacionamento “desconstruído” por causa de sua mudança, de seu desejo de ser “ele mesmo”, ou seja, diferente dos outros. Talvez ainda, indique os momentos que passaram juntos e que não mais existem, mas que se preservam ainda na “alma” dela. É como se ele dissesse: lembranças são tudo o que você ainda pode ter de mim, como uma marca, uma cicatriz em sua alma.

As reticências sugerem a imagem da inexistência do que passou, de um relacionamento afetivo que ficou apenas na memória ou na “alma”. A repetição e depois as reticências marcam, conjuntamente, a continuidade do passado – do que ele já foi – na alma dela. “Alma”, nesse caso, se configura como algo bem mais intenso do que memória, transcende o corpo e a mente, é eterna. O que se “possui” na alma também é eterno, “para sempre”. É como se o “eu” dissesse ainda: “O que você tem de mim, para sempre, cravado na alma, é ‘esse ontem que não existe mais”.

Nos versos seguintes, ele mostra que alguém pede socorro, mas quem? Ele ou ela? Seria ele a precisar de socorro sem pedir, sem chorar? Seria ela?

Vejamos (Estrofe 5):

Como ajudar
Alguém que não pede socorro?
Alguém que não consegue chorar?

Mais uma vez, para resolver esse impasse, recorre-se a uma visão discursiva do texto. É freqüente a pessoa referir-se ao outro, e não a si mesmo, com a afirmação de que o outro não está bem, não consegue chorar e, ainda assim, não pede ajuda. Dessa maneira, o personagem masculino afirma que não sabe como ajudá-la, já que ela não pede socorro e não consegue chorar, mas que, ao contrário – dados os versos anteriores –, se mostra a todos feliz: “o que mais se diz”. Se ele sofre e ela fica feliz — “minha tristeza te deixa feliz” — parece contraditório que ela precise de ajuda e não saiba pedir. Em suma, há lacunas no texto que o leitor deve preencher. O eu-textual dá a entender, então, e compreende-se isso exatamente pelas lacunas, que sabe, ou imagina, a razão por sua ex-companheira estar sofrendo e precisar de ajuda e que poderia ajudá-la se ela pedisse. São contradições e conflitos típicos de relacionamentos amorosos que terminam quando o casal, ou pelo menos um dos dois, ainda se ama.

Outra aparente contradição é o fato de que, embora o personagem masculino se mostre magoado por ela não o querer mais e até ficar feliz com sua tristeza, ele deixa transparecer seu afeto por ela e quer ajudá-la. Destaque-se, porém, que essa é a visão do eu-textual sobre o “você”, ou seja, ela pode não estar realmente precisando de ajuda.

Os versos seguintes são (Estrofe 6):

Continuar,
 Se já chegamos no alto do morro
 Não encontramos vales nem rios para atravessar

Aqui o indivíduo masculino fictício sugere talvez um desejo expresso por um dos dois de retomar a relação, mas também a impossibilidade disso, uma vez que já chegaram ao ápice – ao alto no morro – da relação ou do conflito. Mesmo que seja ela a que pensa na possibilidade de uma volta, conclui-se que isso não é viável, pois, “no alto do morro”, não há possibilidade de se encontrarem “nem vales nem rios” para atravessar, ou seja, não há mais desafios que valessem a pena vencerem juntos ou nenhuma motivação para que houvesse uma volta.

O advérbio “já” pressupõe que, seja qual for a imagem a que remeta a metáfora “vales e rios”, eles já os atravessaram juntos. Esse advérbio indica ainda que não há mais para onde “subir”, que ambos chegaram ao máximo, que esgotaram todas as possibilidades.

O operador argumentativo “se” assinala uma condição, que, nesse caso, integraria uma indagação ou uma afirmação, juntando-se com o primeiro verso desse excerto ou com o último: “Como podemos continuar se já chegamos ao alto do morro?” ou “Se já chegamos ao alto do morro, não encontramos vales nem rios para atravessar”. Ou ainda, juntando-se os três: “Se já chegamos ao alto do morro, não encontramos vales nem rios para atravessar, não podemos, portanto, continuar”. Há muitas hipóteses possíveis, mas todas indicam que já chegaram ao topo e que não encontram mais motivos para continuar.

Nos próximos versos, surge uma possibilidade remota de reencontro (Estrofe 7):

Quem sabe um dia eu possa chegar
 Novamente no porto onde você está
 À espera do velho navio que não percebeu
 Que acabou de chegar

A expressão “quem sabe” sugere que um dia o “eu” masculino ainda poderá ir ao encontro da personagem feminina, que está parada no porto, esperando. Porém, se o sujeito textual afirma que poderá chegar “novamente”, isso significa que ele já esteve nesse mesmo lugar onde ela está, ou seja, provavelmente ele se refere a quando estiveram juntos. Ela está lá onde sempre esteve, e ele, como homem, viaja por outros mares e pode voltar ao mesmo porto para encontrá-la.

É a típica imagem do marinheiro que vai embora, mas pode voltar ao porto e reencontrar uma amada que o espera. O diferencial aqui é que o navio já chegou e ela não percebe. Mas que navio é esse? Aquele em que ele está ou em que ela vai embarcar? Há uma indicação: o adjetivo “velho” anteposto a navio pode indicar algo que já se conhece, como em “velho amigo”. Daí haveria mais uma contradição: ele “um dia” poderá ir até ela e, ao mesmo tempo, “o velho navio” – que poderia ser ele mesmo ou o mesmo relacionamento – já chegou. Isso sugere que o reencontro pode depender somente dela, “que não percebeu” que o velho navio “acabou de chegar”.

Ainda há o fato de que ele pode estar se referindo a “estar no porto onde ela está” com o sentido de “estar na mesma condição que ela”. Isso poderia significar que ele já esteve assim algum dia, esperando por algo que acabou de chegar. Às vezes, espera-se por algo ou alguém com tanta ansiedade que nem se percebe a sua chegada, principalmente quando não é da forma como se imaginava: o “velho navio” poderia ter sido reformado e estaria, então, diferente.

O fato de ela estar no “porto” antes de ele chegar pode demonstrar, desse modo, que, na verdade, ela nunca saiu de lá, ou seja, é possível que, na visão do eu-textual, ela ainda espere uma volta ou alguma coisa antiga – o velho navio –, que pode ser ele mesmo ou sua vida anterior com ele ou a própria felicidade ou o relacionamento tal com era antes, quando ele era como ela queria. Ela, no entanto, não percebe que o que ela espera acabou de chegar. A presença do adjetivo “velho” traz a idéia de sentimentos antigos ou de uma postura que ela já teve no passado e continua tendo no presente ou mesmo da chegada dele, enfim, de algo que pertence ao seu passado, que não é algo novo.

Não se sabe ao certo quem realmente está sofrendo com o fim da relação. No início, o leitor pensa ser ele, pois é ele que se revela triste e afirma que ela está feliz com isso. Ao final da canção, surge a possibilidade de ela estar sofrendo com o fim do relacionamento, mas de não pedir ajuda, ou seja, de não pedir que ele volte. A identidade de ambos vai se constituindo na voz de um “eu” que sofre e se contradiz, pois está em conflito com o próprio desejo: quer o relacionamento, mas se nega a mudar por ele, se nega a ser comum.

Mais uma vez, o refrão da canção refere-se ao que passou e não voltará mais ou, se voltar, não será a mesma coisa (Estrofe 8):

Um ontem que não existe mais
Um ontem que não existe mais
Um ontem...

A repetição desses três versos se faz, agora, em contexto distinto. Eles não se ligam mais à personagem feminina, mas ao porto, ao navio. As reticências referem-se a algo que se vai, ao “ontem” da relação dos dois, ao que passou e não voltará mais ou à continuação de uma frase que já foi dita antes e não precisa ser

repetida. O próprio título, que retoma o refrão “Um ontem que não existe mais”, incide sobre toda a letra, isto é, sobre o relacionamento que houve, sobre o que ela quer dele, sobre o fato de ele não ser como era, sobre todos os conflitos e contradições interpostos no texto. No fim da canção, o refrão traduz, de certo modo, conformismo e melancolia.

2.5 A identidade do “eu” masculino nas canções

Estabelecendo uma comparação entre as identidades do “eu” masculino nas quatro canções que compõem o *corpus* deste estudo, observa-se que há nelas pontos em comum. Possivelmente, o autor tem por base discursiva um conceito do masculino que se repete em seus enunciados. A enunciação e tudo aquilo que a envolve se distinguem. O contexto lingüístico representado por cada uma das quatro canções parece se distinguir, porém são todas as letras representativas de relações ou de ex-relações de amor entre o que seria um homem, que se diz “eu”, constituindo-se como sujeito de um discurso, e uma mulher, instituída por esse “eu” como “você”, com quem e para quem ele fala e que também é dita por ele. Em suma, no intradiscurso de cada letra, o eu-textual constrói sua própria identidade e também a identidade daquela com quem e sobre quem fala.

Há um conceito de masculino que se repete, isto é, a identidade masculina dos quatro textos é representativa de uma dada formação discursiva, que parece ser a mesma nas quatro letras. Desse modo, o que se configura como sendo características do masculino é reproduzido em todas elas. As marcas lingüísticas da

identidade masculina nas letras remetem a um indivíduo que, grosso modo, é corajoso, aventureiro, não se deseja preso, mas que, ao mesmo tempo, se quer amado como é. Ele reclama de sua (ex-)companheira, que não o entende, pois ela deseja segurança, que ele seja sempre o mesmo e espera por algo que não vem. Em todas as letras analisadas, quer esse “eu” deseje, quer não, dar continuidade imediata ao relacionamento, ele se mostra descontente com o comportamento do “você” e obstinado na defesa de suas próprias convicções. A identidade é de alguém que não se rende aos pedidos da amada, que deseja viver a incerteza do futuro, que está em constante mudança, que sente e vive intensamente, que se joga em um furacão. Nesses pontos, todas as letras se assemelham.

Embora com diferentes nuances de identidade, está presente nas canções um homem do nosso tempo: fragmentado, incompleto, disperso, mas que demonstra também comportamentos tipicamente masculinos, como coragem de se lançar à vida para vivê-la intensamente, obstinação, poder de decisão para, por exemplo, ainda que sofra, ir ou ficar e para determinar sobre como deve ser sua relação amorosa. É a mulher que, se quiser ficar com ele, deve acompanhá-lo no seu modo de vida.

Nas canções, esse “eu” constitui sua identidade masculina na alteridade, na sua relação com o “você”, considerado, para efeito desta análise, um personagem feminino, com quem ele interage e que lhe serve de apoio. Como a identidade do personagem, marcadamente masculino, constrói-se na diferença, pode-se considerar que o “eu” é à medida que o “você” não é, embora isso pareça paradoxal.

Essa relação de dependência entre identidade e diferença permite traçar um perfil do eu-textual como um sujeito que não pretende mudar seu jeito, mas que, a par disso, se mostra insatisfeito com o comportamento do outro (o “você”), como se pode observar, por exemplo, em “A seta e o alvo” (Anexo I) e “Um móbile no furacão” (Anexo II). Há nessas letras uma situação de oposição entre o “eu” e o “você”: enquanto o “eu” masculino quer liberdade para aproveitar mais a vida, vivendo cada segundo que ela lhe oferece, o “você” pensa mais antes de agir, vive sem pressa, como se o presente durasse uma “eternidade”. O “você” pretende que o “eu” seja outra pessoa ou volte a ser o que era antes, porém não obtém sucesso em sua reivindicação, pois é o “eu” quem dá palavra final. Destaque-se que, ao mesmo tempo em que há uma oposição entre os dois personagens, há uma relação de complementaridade, pois, muitas vezes, em uma relação a dois, um precisa da segurança do outro e, por isso, também a oferece, enquanto o outro deseja se lançar e, para isso, se apóia na segurança ofertada pelo primeiro.

Por outro lado, esse mesmo “eu” que se recusa a mudar parece estar, na canção “Trampolim” (Anexo III), inseguro e com medo de sofrer — sentimentos tradicionalmente atribuídos pelo senso comum às mulheres — diante da possibilidade de começar um novo relacionamento com um “você” frio como um “iceberg”. Essa mesma frieza pode ser encontrada no personagem feminino de “Um ontem que não existe mais” (Anexo IV), que, no final do relacionamento, se mostra “feliz” com a tristeza do outro. Aqui também, mesmo sofrendo, o eu-textual recusa-se a mudar, a ser o que o outro quer.

Esse dado remonta a uma formação discursiva em que se entende que o homem é quem deve moldar a mulher, e não o contrário. Conseqüentemente, ele abre mão do relacionamento: em “Trampolim”, ele “parte”, porque não quer começar

algo novo, não quer sofrer; e, em “Um ontem que não existe mais”, ele desiste de manter o relacionamento, porque não quer ser como ela quer que ele seja. Novamente se evidencia a formação discursiva na qual o poder de decisão é do homem, e ele não se dobra à mulher. Essa visão de homem e mulher e suas identidades são construídas nas letras analisadas de forma conservadora, apesar de a “maquilagem” se configurar por vezes como moderna.

Considerando que a análise da construção da identidade masculina nas quatro canções remetem a um só personagem masculino, tem-se que ora esse personagem assume comportamentos tipicamente masculinos; ora é surpreendido por sentimentos considerados femininos pelo senso comum; ora retoma a posição de homem historicamente construído, desde há muito, como o que tem o poder de decisão, que é uno e sabe o que quer; ora é fragmentado, contraditório e multifacetado, como o sujeito do mundo pós-moderno.

2.6 A perspectiva da identidade comparada à visão do autor

Nas palavras do autor, verifica-se que o eu-textual, incompleto e contraditório, das canções está relacionado a diferentes momentos de sua vida e, por essa razão, assume características por vezes distintas daquelas que destacamos neste estudo. Ou seja, Moska liga a identidade do “eu” masculino de suas canções à sua própria, em diferentes momentos de construção. Talvez por isso se configure a mesma formação discursiva sobre a compreensão do conceito de homem, mencionada na seção anterior.

Em “A seta o alvo” (Anexo I), o “eu” masculino que “grita” por liberdade e fala de amor à vida, a quem foram atribuídas atitudes de resistência à mudança e crítica ao outro, teve sua criação condicionada a um momento em que o compositor se olhou no espelho — estava de barbas longas — e imaginou o que diria às pessoas se fosse Jesus Cristo. Assim, pode-se dizer que esse eu-textual seria um Jesus Cristo construído lingüisticamente por Moska, falando, na atualidade, aos que o escutam (você). Porém, como afirma o autor, o “você” da canção pode também ser uma mulher, um personagem feminino, uma vez que guarda traços da personalidade de sua companheira na época. No caso, ainda que esse “eu” fale a um “você” que representa muitos, esse “você” tem características femininas, tomadas de uma mulher conhecida e que se posicionava como sujeito de discursos do autor naquele momento de sua produção textual.

Em “Um móbile no furacão” (Anexo II), vê-se um eu-textual que se recusa a voltar a ser o que era antes e anseia por viver intensamente cada momento de vida, porém, segundo o autor, a construção da identidade desse “eu” foi motivada pela leitura que ele fez sobre Alexander Calder, o criador do móbile. A partir daí, o autor criou uma metáfora em que o móbile (o “eu”) — ou mesmo seu inventor — dirige-se aos seus observadores (o “você”) ou àqueles que criticavam, na época, esse tipo de escultura ou até uma escultura fixa, que não muda, que permanece imóvel, diferentemente do móbile, que se movimenta com o vento. O elemento que move o móbile é o vento, daí a presença expressiva do “furacão”, na letra de Moska.

Em “Trampolim” (Anexo III), percebe-se um “eu” masculino com receio de sofrer com um novo relacionamento com um “você” que se mostra frio e indiferente. Nas palavras do autor, esse eu-textual foi produzido como consequência de sua perplexidade ao perceber que a mulher que acabara de conhecer não estava ao seu

lado, após a primeira noite de amor dos dois. Ao acordar e descobrir que ela estava na piscina do prédio, Moska, movido pelos sentimentos de insegurança e receio que provocam uma nova paixão, se instalou com sujeito do discurso e compôs a canção. De qualquer modo, uma interpretação não invalida a outra. O leitor tem acesso ao texto e é por meio dele que ele constrói os sentidos, com base na historicidade da linguagem e na sua própria.

Por fim, em “Um ontem que não existe mais” (Anexo IV), o eu-textual também se mantém irreduzível com relação aos protestos do “você” e não abre mão de ser como ele deseja ser, do modo como se sente e se percebe. Por isso, o “eu” renuncia à relação, porém sofre, pelo menos num primeiro momento, com a separação e com a frieza do outro. Em suma, esse “eu” masculino carrega características tanto do “eu” de “A seta e o alvo” e “Um móbil no furacão”, ao recusar-se a mudar, quanto de “Trampolim”, pois sofre com a frieza do outro. O eu-textual dessa canção, segundo Moska, traduz muito do que ele estava vivendo quando a compôs. Era um momento de muita dor, pois ele passava pela tristeza decorrente do fim de um casamento de oito anos com a mãe de seu único filho. Essa foi a mulher que conhecera quando compôs “Trampolim”. Em suas palavras, esse eu-textual remete a ele mesmo.

Como se pode verificar, ainda que o autor exponha motivações para ter escrito o que escreveu, do modo como escreveu, as leituras feitas neste estudo têm em conta a linguagem e sua discursividade. A identidade proposta para o “eu”, personagem das canções, não deve se confundir com uma leitura psicológica do compositor Paulinho Moska. O autor aqui é considerado um papel social. O indivíduo, interpelado pela ideologia, se posiciona como autor e diz. Quando isso ocorre, especialmente em textos literários, em razão das características intrínsecas

da linguagem — que, como o sujeito, é fragmentada e incompleta —, o indivíduo que escreve e inventa não pode mais ter controle sobre as possíveis leituras a serem realizadas. Esse é um ponto fundamental a ser considerado.

Vimos que a questão da identidade é muito complexa e que, quando se constrói um personagem, mesmo que o designado “eu”, esse personagem tem uma identidade distinta da do autor, que pode até se assemelhar a ela. O autor não é o personagem criado, mas um lugar social, um ponto em uma formação discursiva. O personagem, por sua vez, só tem concretude no texto – ou nas leituras feitas – que lhe dá existência, e é no texto que sua identidade se constitui. Este trabalho, portanto, busca entender o personagem e sua identidade textualmente, na relação de alteridade que o texto institui. Desse modo, a identidade masculina é distinta em cada letra, mas é também semelhante, pois parte de um ponto de vista que advém de uma mesma formação discursiva ou de formações discursivas muito próximas, que têm por base discursos semelhantes sobre ser homem e ser mulher, sobre o papel de cada um numa relação amorosa e sobre outros fatores que interferem nessa construção, relativamente independentes da consciência ou da inconsciência do autor, ou de sua intenção, ao produzir o texto.

CONCLUSÃO

No primeiro capítulo deste trabalho, constituído pela compilação da teoria que o alicerça, apresentam-se conceitos da Análise de Discurso que norteiam o exame das canções-*corpus*: “A seta e o alvo”, “Um móbile no furacão”, “Trampolim” e “Um ontem que não existe mais”. A teoria exposta busca abranger as categorias discursivas e semânticas necessárias para se atingirem os objetivos de identificar as marcas discursivas da identidade masculina construídas nessas canções e de estabelecer a relação do “eu-textual” consigo e com o outro, o “você”, sob os aspectos de seu papel de sujeito, seu discurso e sua ideologia.

O segundo capítulo examina a identidade desse sujeito que se enuncia “eu” nas canções citadas. Essa identidade, como vimos, é construída com base na diferença, na alteridade, ou seja, mantendo a figura do outro como apoio para a constituição desse “eu” masculino, que se apresenta de modo fragmentado, disperso e, muitas vezes, contraditório, características próprias do sujeito da pós-modernidade. Ela se constitui ainda na semelhança que mantém com o papel de “homem tradicional”, histórica e socialmente construído. Para se chegar às marcas discursivas dessa identidade, foram consideradas as marcas textuais, deixadas pelo próprio autor, na voz do eu-textual. É nessa voz e por meio dela que sua própria identidade é construída.

Além de verificar que o eu-textual se constitui na sua interação com o “você”, também fragmentado e disperso, de acordo com o enunciado pelo “eu”, concebe-se, neste estudo, que o personagem masculino nas quatro letras de Moska,

embora alternando atitudes tipicamente masculinas e sentimentos tradicionalmente atribuídos ao gênero feminino, assume posturas que, até certo ponto, se podem remeter a um único sujeito. A identidade masculina, nas quatro canções analisadas, parece a mesma, uma vez que se trata de um representante, como dito anteriormente, da pós-modernidade: fragmentado, multifacetado, contraditório, disperso, sem tempo a perder, mas que, ainda e por isso mesmo, não deixou de ter marcas características da identidade masculina tradicionalmente sedimentada.

Nesse sentido, pode-se admitir que a primeira questão de pesquisa formulada na introdução foi respondida positivamente, ou seja, há mascas de uma mesma identidade masculina nas canções do compositor Paulinho Moska estudadas neste trabalho.

Com relação à segunda questão de pesquisa, entende-se que os discursos que subjazem à construção dessa identidade na sua relação consigo e com o outro perpassam as letras, remetendo a uma ou mais formações discursivas que se assemelham, se completam ideologicamente e constituem um todo interdiscursivo. Observam-se nas canções algumas sobreposições discursivas, como, por exemplo, a resistência de voltar a ser o que era antes, a insistência do eu-textual de continuar fazendo o que deseja e certa intolerância com relação ao comportamento do outro (“A seta e o alvo”, “Um móbile no furacão” e “Um ontem que existe mais”). O mesmo sujeito que critica aquela que lhe dá apoio para que ele possa desfrutar o que a vida lhe oferece (“A seta e o alvo” e “Um móbile no furacão”) sofre diante de uma nova paixão (“Trampolim”) e com uma separação (“Um ontem que não existe mais”). Em todas essas canções, há marcas lingüísticas que indicam a identidade masculina de alguém que se deseja no comando da relação e que pretende que a companheira o siga e o ame como é.

Para se evidenciar como se constrói a identidade desse eu-textual, têm-se em conta as marcas dessa construção no próprio texto, porém, como se considera esta uma perspectiva transdisciplinar e dinâmica, podem ser incorporadas outras visões que visem a alterá-la, transformando-a em outra leitura. Além disso, não se podem desprezar elementos como a historicidade do analista, sua ideologia, sua idade, seu momento de vida e outros fatores que determinam o modo como faz suas leituras.

Tem destaque especial neste estudo a leitura do próprio compositor, que muito acrescentou ao trabalho, uma vez que ratificou a constatação de que um mesmo texto pode ter várias interpretações. O relato de Moska sobre a produção dos personagens – tanto o masculino quanto o feminino –, o contexto sócio-histórico de produção das canções e os aspectos próprios do processo de criação do artista integram a entrevista concedida em 4 de julho de 2006, em sua residência no Rio de Janeiro, da qual foram destacados os trechos mais pertinentes ao tema tratado aqui (ver Apêndices).

A escolha pelo trabalho do compositor Paulinho Moska deveu-se não só ao fato de suas composições serem muito ricas em elementos passíveis de ser analisados discursivamente, mas também por tratar-se o artista de um autêntico representante da geração de músicos como Zeca Baleiro, Chico César, Lenine, entre outros, que se projetaram nos anos 90 e brindaram a todos com belíssimas canções.

Por fim, espera-se que este trabalho desperte o interesse do leitor pela análise mais aprofundada de letras do nosso cancioneiro, em particular, do compositor Paulinho Moska, um poeta do “eu-você”, cujas canções traduzem, em

seus jogos de palavras, o sentimento daqueles que optam por um caminho por vezes difícil: o da reflexão.

Muitas leituras são possíveis para as canções-*corpus* desta investigação, embora as marcas lingüísticas do texto apontem também para a leitura feita neste trabalho. A construção dos sentidos de um texto depende da formação discursiva e ideológica do leitor, de sua própria historicidade, das marcas textuais, da historicidade da linguagem e do conhecimento partilhado entre autor e leitor, já que o indivíduo-autor não está sempre presente para mostrar ao leitor a sua leitura. Mesmo que estivesse, já seria na posição de leitor de seu próprio texto. Ao se posicionar como sujeito de um discurso, não há mais indivíduo, mas sim sujeito. Esse sujeito-autor se constitui e se instala na linguagem de modo mais ou menos assujeitado, mais ou menos consciente do que diz, como partícipe de uma formação discursiva e interpelado pela ideologia e, portanto, sua leitura do que diz é determinada também por todos esses fatores.

Há ainda o fato de textos literários — especialmente os poemas, como o são as letras de música — usarem recursos lingüísticos do tipo esconde-mostra, como metáforas, ironias e outras figuras de linguagem. Isso torna o texto literário em geral sujeito a mais leituras do que outros gêneros textuais. Paulinho Moska, embora tenha dito que sua inspiração adveio de fatos específicos, não deixou claramente explícitas nas letras das músicas essas ligações. Pode, portanto, o leitor interpretar de muitos modos essas letras, algo até conveniente aos textos literários, que se eternizam nas e pelas leituras feitas, que se ajustam a cada leitor, a cada momento histórico-social, a cada aspecto individual ou coletivo, a cada perspectiva. Desse modo, cada texto adquire novos e incontáveis horizontes, como um alvo que pode não estar lá, como um móvel num furacão, como um iceberg cuja maior parte fica

sob a água, e diferentes interpretações ou motivos que funcionam como “um ontem que não existe mais”.

BIBLIOGRAFIA

BADINTER, Elisabeth. *Um é o outro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2004.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise dos discurso*. 13ª ed. rev. São Paulo: Contexto, 2005a.

_____. *Linguagem e ideologia*. 8ª ed. rev. São Paulo, SP: Ática, 2005b.

GERALDI, João Wanderley. *Portos de passagem*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

ILARI, Rodolfo. *Introdução à semântica: brincando com a gramática*. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. *Introdução ao estudo do léxico: brincando com as palavras*. São Paulo: Contexto, 2002.

KÓCH, Ingedore Villaça. *A coesão textual*. São Paulo: Contexto, 2004a.

_____. *A inter-ação pela linguagem*. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2004b.

_____. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo, SP: Contexto, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich W. *A Gaia ciência*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise do discurso*. 6. ed. Campinas: Pontes, 2005.

_____. *Discurso e texto*. 1. ed. Campinas: Pontes, 2001.

_____. *Discurso e leitura*. São Paulo: Cortez; Campinas: Unicamp, 1996

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

ANEXO I — Letra da canção “A seta e o alvo”

A seta e o alvo

(Paulinho Moska/ Nilo Romero)

- 1 Eu falo de amor à vida
 Você, de medo da morte
 Eu falo da força do acaso
 E você, de azar ou sorte
- 2 Eu ando num labirinto
 E você numa estrada em linha reta
 Te chamo pra festa
 Mas você só quer atingir sua meta
 Sua meta
- 3 É a seta no alvo
 Mas o alvo, na certa, não te espera
- 4 Eu olho pro infinito
 E você, de óculos escuros
 Eu digo: "te amo"
 E você só acredita quando eu juro
- 5 Eu lanço minha alma no espaço
 Você pisa os pés na terra
 Eu experimento o futuro
 E você só lamenta não ser o que era
 E o que era?
- 6 Era a seta no alvo
 Mas o alvo, na certa, não te espera
- 7 Eu grito por liberdade
 Você deixa a porta se fechar
 Eu quero saber a verdade
 E você se preocupa em não se machucar
- 8 Eu corro todos os riscos
 Você diz que não tem mais vontade
 Eu me ofereço inteiro
 E você se satisfaz com metade
- 9 É a meta de uma seta no alvo
 Mas o alvo, na certa, não te espera
- 10 Então me diz qual é a graça
 De já saber o fim da estrada
 Quando se parte rumo ao nada?

CD “Constrasenso”, 1997

ANEXO II — Letra da canção “Um móbile no furação”

Um móbile no Furacão

(Paulinho Moska)

- 1 Você diz que não me reconhece
Que não sou o mesmo de ontem
Que tudo o que eu faço e falo
Não te satisfaz
- 2 Mas não percebe
Que quando eu mudo é porque
Estou vivendo cada segundo
E você, como se fosse uma eternidade a mais
- 3 Sou um móbile solto no furacão
Qualquer calmaria me dá solidão
- 4 Na última vez que troquei meu nome
Por um outro nome que não lembro mais
Tinha certeza: ninguém poderia me encontrar.
- 5 Mas, que ironia
Minha própria vida
Me trouxe de volta ao ponto de partida
Como se eu nunca tivesse saído de lá
- 6 Sou um móbile solto no furacão
Qualquer calmaria me dá solidão
- 7 Quando a âncora do meu navio
Encosta no fundo, no chão
Imediatamente se acende o pavio
E detona-se minha explosão
- 8 Que me ativa, me lança pra longe
Pra outros lugares, pra novos presentes
Ninguém me sente...
Somente eu posso saber o que me faz feliz.
- 9 Sou um móbile solto no furacão
Qualquer calmaria me dá solidão

CD “Móbile”, 1999

ANEXO III — Letra da canção “Trampolim”

Trampolim

(Paulinho Moska)

1 Você não sofre porque não sente o que eu sinto
 Há um iceberg em você que eu tenho que derreter
 Que tipo de piscina terá embaixo desse trampolim?
 Que pulo que eu vou ter que dar pra não me ferir?

2 Porque acordar sem você é ficar cego no amanhecer
 É assistir o fim do mundo, depois escurecer
 E eu no meio disso tudo sem saber
 Que já estamos no início do que vamos ser

3 Hoje eu não acordei
 Hoje eu não vou dormir
 Hoje eu nunca te dei
 Hoje eu quero partir

CD “Vontade”, 1993

ANEXO IV — Letra da canção “Um ontem que não existe mais”

Um ontem que não existe mais

(Paulinho Moska)

- 1 Você não me quer
 Só porque eu não sou comum
 Só porque eu não sou banal
- 2 Você não me quer
 Só porque eu não sou qualquer um
 Não tenho desejo algum de parecer normal
- 3 E pela cidade o que mais se diz
 É que minha tristeza te deixa feliz
 Mas tudo que você deseja eu já fui
 E agora sua alma sozinha possui
- 4 Um ontem que não existe mais
 Um ontem que não existe mais
 Um ontem...
- 5 Como ajudar
 Alguém que não pede socorro?
 Alguém que não consegue chorar?
- 6 Continuar,
 Se já chegamos no alto do morro
 Não encontramos vales nem rios para atravessar
- 7 Quem sabe um dia eu possa chegar
 Novamente no porto onde você está
 À espera do velho navio que não percebeu
 Que acabou de afundar?(num)
- 8 Um ontem que não existe mais
 Um ontem que não existe mais
 Um ontem...

CD “Eu falso da minha vida o que eu quiser”, 2001

APÊNDICE — *Corpus* da entrevista com o compositor Paulinho

Moska

ENTREVISTA COM O COMPOSITOR PAULINHO MOSKA, CONCEDIDA EM 4 DE JULHO DE 2006

Noélia – Fale do que canção “A seta e o alvo” representa para você, o contexto histórico em que foi criada, o que você estava vivendo naquele momento etc.

Moska – Vou contar uma coisa surpreendente sobre ela. Eu estava com barbas longas e cabelos compridos nessa época. E um dia acordei, me olhei no espelho e pensei: “Nossa! Eu estou tão parecido com a figura de Jesus, daria para fazer uma peça de teatro ou um filme”. Só me olhei no espelho e tive essa sensação de que eu nunca tinha me achado parecido antes.

Sempre fui muito apaixonado pelo personagem. Minha família é católica. Então, eu freqüentei a igreja, depois cortei geral. Hoje em dia não tenho religião e gosto das religiões como um todo, gosto de cada uma, mas não sou mais católico. Não rezo, não acredito em nenhum deus, mas naquele momento, já descrente de tudo isso, me achei parecido. E me olhei e falei: “Puxa vida! Adoraria fazer Jesus Cristo no teatro ou no cinema. Deve ser tão legal viver aquilo tudo, passar por aquele sofrimento e dar aquelas mensagens de amor que são as mensagens de amor mais maravilhosas que eu já li”. Eu escrevo sobre amor, mas acho que o maior poeta sobre amor é Jesus Cristo, o poeta, o grande poeta. Eu pensei assim: “O que eu diria se chegasse aqui neste planeta? Qual seria a primeira coisa que eu iria dizer se eu fosse Jesus Cristo voltando?” Aí pensei: “Vocês não estão entendendo nada: eu falei de amor à vida e vocês entenderam medo da morte”.

Isso é o que eu acho que eu diria se fosse Jesus. Para mim, a Bíblia ou os textos da boca de Jesus são de amor à vida, aquilo é uma metáfora das mais lindas: o céu e o inferno; o céu que temos na nossa vida e o inferno que temos na nossa vida, e todas as parábolas e todas as metáforas, aquilo funciona. Não é à toa que as pessoas abrem a Bíblia e encontram lá as referências de suas vidas: “Ah, veja, Jesus já falou disso”. E aquilo tudo as leva a acreditar numa vida depois da morte, mas eu acho que o que Jesus estava prometendo era uma tranquilidade em morrer. É a minha leitura. Isso eu acho a coisa mais linda, no meu entendimento da Bíblia. Isso é que me fortalece, não é a idéia de se ter um céu, de que eu vou acordar em outro lugar. O que me fortalece é saber que, se eu vivenciar tudo aquilo da Bíblia na minha vida, trazer aquilo para a minha vida, eu vou ter uma morte tranqüila. Era isso o que Jesus estava dizendo.

Noélia - Foi aí que tudo começou?

Moska – Foi aí que tudo começou, com “A seta e o alvo”. Enfim, “eu falo de amor à vida/ você, de medo da morte” é, entre aspas, uma crítica à leitura da Bíblia de uma maneira religiosa, entendendo aquilo como o nascimento de uma religião que depois vai controlar, roubar e matar, em nome desse Jesus.

Noélia – Pasmem.

Moska – Pasmem (risos). Agora você vai ter uma leitura nova quando ouvir “a força do acaso” ou “azar ou sorte” ou “eu ando num labirinto” ou “você, numa estrada em linha reta”... “Te chamo para a festa” é a festa do vinho, do pão, a festa da vida. Chamo para a festa, para a alegria, “e você só quer atingir sua meta”, ou seja, você está com aquela visão capitalista, objetiva, ambiciosa. E em “sua meta é a seta no alvo/ mas o alvo na certa não te espera”, esse alvo não te espera no sentido de que não há alvo, não há alvo a ser atingido, é o viver, é o próprio viver. Enfim, aí já começa uma série de metáforas.

Noélia – Como são esse “eu” e esse “você”?

Moska – Começou assim: eu sou Jesus Cristo, com a primeira idéia de fazer uma música sobre o que Jesus ia dizer, mas eu também não queria de maneira alguma que isso fosse “o que Jesus iria dizer” (engrossa a voz). Não, esses eram meus motivos internos. Eu estou te confessando aqui um acordar de manhã, olhar pro espelho, dar risada disso: “Eu acho que ele falaria isso aqui, isso dá uma música”.

Noélia – Uma brincadeira.

Moska – Um jogo. Achei um motivo para jogar de novo, que é o que eu fico buscando o tempo inteiro. Vejo um filme, leio um livro, converso com a Noélia, aí de repente você sai daqui e eu falo: “Aquele papo me deu um negócio”. Aí já fico feliz porque eu sei que alguém me deu um mote, como chamam no Nordeste, um mote pro forró. Então, esse foi o mote. Depois a coisa vai entrando. Aí sim vira o “eu” e o “você”, a parceira.

Noélia – E o “você”? Fale desse “você”.

Moska – Esse “você” ecoou para a parceira, ecoou, mas realmente não era assim: “Olha o que eu fiz para você e tal”. A mãe do meu filho é muito mais prática do que eu. Então, também de alguma maneira é assim. É isso que eu estou te falando. Aí você começa a espelhar a tal da multiplicidade dos sentidos, começa a servir pra um monte de coisas, mas aí cada coisa que entra eu também relaciono com o outro, com Jesus, no caso, e vou até o final. Quando se parte rumo ao nada, é nada, é a finitude, morreu, não tem céu. Então, Jesus vai até o final, ele vira uma espécie de co-guia; a parceira também co-dirige; o mundo, o capitalismo, o controle também co-dirigem, isso aqui também é uma crítica.

O “eu” da música é um personagem libertário, que vive com poesia, utópico; o “você” da música é tudo o que pode nos servir de empecilho, de ignorância, de controle. Pode ser a figura amada, pode ser Herodes, pode ser a Roma antiga, pode ser a história manipulada dos vencedores, pode ser um monte de coisas. Elas todas têm que fazer sentido juntas. Se você quiser ler como Jesus, você vai entender. Se você quiser ler pra sua parceira ou pro seu parceiro, ele vai saber o que você está querendo dizer pra ele. E se isso aqui cair na ONU, vão sentir o espeto.

O que mais me seduz num quadro, num livro, num filme é quando ele me ataca de vários lados, quando eu me sinto atacado de vários lados: “Que torpor! Que loucura! Que sensação! Meu Deus, não consigo me proteger disso”.

Noélia – Posso mudar?

Moska – Vamos sair de “A seta e o alvo”. A última coisa: “Me diz qual é a graça/ de já saber o fim da estrada/ quando se parte rumo ao nada” é a graça divina de ir ao céu. Há sempre isto, Noélia: as palavras são buscadas com todo tipo de jogo que você pode imaginar. É a minha brincadeira. Eu não estou me vangloriando, eu estou dizendo como é. Eu faço mesmo, vou buscando uma palavra e descobrindo quantos sentidos ela pode ter e deixo-a reservada aqui ao ladinho, porque vou usá-la em alguma hora. “Graça” pode ser riso de tirar sarro e, ao mesmo tempo, graça divina, “de graça” no dinheiro, em “então, me diz qual é a graça/ de já saber o fim da estrada”. E o “fim da estrada” é essa nossa vida. Aí a religião diz: “Não, depois daqui tem céu”. Em “então, me diz qual é a graça/ de já saber o fim da estrada/ quando se parte rumo ao nada”, eu estou afirmando a finitude, estou afirmando de alguma maneira que não há céu, o céu é aqui.

Noélia – Vamos falar agora sobre “Um móbile no furacão”.

Moska – De cara, eu não posso deixar de falar do Alexander Calder, que é o inventor do móbile. Eu tenho um livro dele, que vou te mostrar depois. A escultura já estava bem desenvolvida, vista como obra de arte e tinha como qualidade estrutural o estado fixo, ou seja, o fixar o movimento era uma escultura, como se fosse uma fotografia de vários lados, que você podia tocar. Ela tinha frente, trás, lado e outro lado, tinha em cima e tinha embaixo. O que o Calder faz quando inventa o móbile é uma estrutura móvel que se chama escultura também, cuja estrutura não é fixa, não tem mais frente, nem trás, nem lado e também não se pode tocar, porque quem toca é o vento. E muito delicada, como a vida. Ela tem movimento, ela muda de formato, um móbile vem para cá, outro passa para lá, um sobe, o outro desce. Essa é uma revolução — ainda me arrepio ao falar dele.

Como lhe falei, vendo um pintor aqui e outro ali, de repente alguém me faz sentir assim: “Oh!”. O Calder me saltou desse jeito, como o Égon Schille e o Francis Bacon na pintura, como o Caetano e o Gil lá nos anos 70, como o Neil Gaiman nos quadrinhos. Vão saltando coisas e você fala “isso é a minha cara” ou “eu sou a cara disso” ou “eu quero ser isso” ou “eu quero divulgar isso” ou “eu quero espalhar isso” ou “esse é o meu assunto” ou “esse é o assunto que me interessa” ou “eu quero ser esse assunto” ou “eu quero estar quando falarem disso”. Então, sobre a figura do móbile, estava anotado: um dia vou fazer uma homenagem ao Calder. O móbile começou disso.

A situação desse disco também é muito importante para a canção. Eu tinha gravado meu disco ao vivo, que era o quarto. O primeiro disco era um disco de rock, o segundo mais MPB, o terceiro era o “Contrasenso”, mais pop, e gravei um disco ao vivo em que eu misturava o repertório dos três. Quando eu ouvi o disco ao vivo, que eu me vi pela primeira vez sem truques, sem um estúdio, sem a regravação, sem o ajuste, sem o acerto, quando eu vi o que era exatamente o meu som, a minha voz cantando aquilo ali, eu pensei: “Estou falando mais do que fazendo. Quando escrevo: ‘o meu corpo tem cinquenta braços/ ninguém vê porque só usa dois olhos’ ou ‘eu falo de amor à vida/ você, de medo da morte’, estou falando muito”. Na verdade, eu estava achando meu som, objetivamente falando, muito representativo e pouco expressivo ou mais representativo e pouco expressivo. Eu achei parecido com muita coisa e não achei que eu estava sendo diferente de nada. Hoje eu até escuto os primeiros e já mudei de idéia (riso), acho que já tinha muitas coisas ali, porque agora eu já vi onde está dando, então eu já consigo identificar o que era meu e o que era... Mas, na época, a sensação que eu tive do ao vivo foi esta: eu preciso radicalizar no som, eu preciso fazer alguma coisa que gere ódio, eu preciso ser um pouco odiado por ter tido a coragem de fazer um som diferente e eu preciso saber o que é isso, porque você só se movimenta quando experimenta sair do fixo.

Imagina o custo para o Calder e a coragem de fazer aquilo no meio das esculturas e de entrar dizendo: “Isso aqui é uma escultura”. E os outros: “Como escultura?”.

Noélia – Foi o que você quis fazer.

Moska – Eu queria fazer um disco sobre o qual todos falassem: “Que estranho! Por que ‘Móbile?’”.

Noélia – Você queria surpreender.

Moska – Surpreender a mim mesmo. Quando eu te digo que eu acho o som assim, nunca fico preocupado com o que o outro está achando: “Será que o outro está achando isso? Agora vou surpreender, vou fazer uma coisa que eu não gosto só para surpreender”. Não, o “Móbile” eu gravei e eu até hoje acho um som maravilhoso, não tem essa. Estou te entregando mesmo a entrelinha da coisa, como se deu. Então, a canção foi feita pra isso.

Noélia – A música foi feita junto com a letra?

Moska – Sempre. Eu não sou um poeta porque eu não me sento para escrever. Eu considero algumas letras minhas um tipo de poesia. Muitas têm a forma da canção. Sou escravo do refrão, um escravo feliz, como se é escravo do amor. O refrão para mim também é aquela coisa que falei pra você: um meio de transporte, é como eu organizo. Se tenho um refrão, eu consigo preparar o que antecede ao primeiro, consigo desenvolver depois que o primeiro veio, para repeti-lo, para ter força de repeti-lo, e consigo arrumar um jeito de terminar, jogando lá pra cima. Isso é sempre importante também. Eu gosto de terminar com a sensação de que o texto está começando de novo.

Então, compor “Um móbile no furacão” foi mais uma vez o que eu diria se eu fosse um móbile, assim como fiz com Jesus. Eu sou formado em teatro. Então, eu me coloco como compositor interpretando papéis, mas às vezes não são papéis humanos, como o móbile.

Noélia – E quem é esse “você”?

Moska – Esse “você” é um observador do móbile ou também os críticos ao Calder por dizerem que o móbile dele não era uma escultura. Por isso, quando digo que “você diz que não me reconhece”, é não me reconhece como escultura, e “que eu não sou o mesmo de ontem”, é porque a

escultura até então era fixa. Digo que “tudo o que eu faço e falo”, porque um móbile faz e fala, e a escultura talvez fale de uma outra maneira. Digo que “tudo que eu faço e falo/ não te satisfaz/ mas não percebe/ que quando eu mudo é porque/ estou vivendo cada segundo/ e você, como se fosse uma eternidade a mais”, no sentido de que a escultura é a obra de arte mais perene. A escultura em pedra e mármore fica lá. Não é à toa que as ruínas, todas as pirâmides, tudo o que é pedra escultural é mais antigo. Então, aqui tem um deboche: “Você aí com a sua eternidade fixa e eu, feito de náilon; eu arrebento, mas eu vivo; você está morto aí”. É um móbile falando para uma escultura e para os críticos e também, é claro, para o outro, para o “você”. Se você parar para pensar, é o mesmo discurso de “A Seta e o Alvo”.

Eu sempre digo que, no final das contas, eu estou falando sempre sobre a mesma coisa e vou mudando os objetos e as pessoas, o objeto de desejo, mas é sempre a mesma coisa: movimento, renovação, é sempre o tempo. A questão é sempre o tempo. O cronológico é esse que nós entendemos com o passar do nosso corpo orgânico, é a nossa imagem do tempo, porque temos uma vida cronológica e orgânica e achamos que existe um tempo cronológico que passa, mas quem passa somos nós. Nós é que vamos comendo e defecando e comendo e defecando e vivendo e vivendo, e tem uma hora em que os órgãos falecem e aí a gente chama isso de tempo, mas o tempo, sem a gente, está paradinho, é o aeônico. Chronos e Aeon, dois deuses. Chronos rege este tempo e o Aeon, esse. Então, Aeon está regendo esse tempo aeônico, esse tempo parado, o tempo puro. A questão das minhas canções é corpo cronológico, contemplando o tempo aeônico. É a única coisa que ele pode fazer: contemplar o tempo.

Noélia – E por que sua própria vida o traz de volta ao ponto de partida? Que sensação é essa? Fale sobre essa frase.

Moska – Aí tem uma coisa engraçada. Eu troquei meu nome depois desse disco e aqui falo: “Na última vez que troquei meu nome”. Então, para você ter idéia, essa foi uma frase que eu não sei te dizer por que eu coloquei, talvez por um jogo: o nome que eu não me lembro mais, o nome do nome. O Louis Carroll, que eu adoro, também trabalha com nomes. O “Contrasenso” e o “Através do Espelho” são discos inspirados todos na Alice, nos *doplets* do Louis Carroll, não inspiradas como se fosse uma monografia, mas aquilo por que você está apaixonado na época. Então, acaba tudo tendo aquele *flavour*, aquele sabor, no disco todo de quem você está lendo, vendo, escutando na época, que está te influenciando. É a maneira como você vai se comunicar com aquilo. Então, essa coisa do nome devia ser por causa disto: trocar de nome e do nome. E eu fui trocar depois, ou seja, escrever alguma coisa é que me moveu a fazer a coisa. Não me lembro disso, mas depois, no próprio disco “Móbile”, está escrito móbile na capa e atrás só está Moska, não está escrito Paulinho Moska, embora eu não tivesse falado que ia usar só o Moska. Lá dentro tem muito Paulinho Moska escrito, mas lá fora...

A gente fez um móbile. Se você pendurar o CD “Móbile” num náilon e rodar, a palavra “móbile” se transforma em “Moska” e vice-versa, porque as duas começam com eme. Então, a sensação que dá, e a gente fez isso, é claro, para ver, é que o móbile se transforma em Moska e vice-versa, muito rápido. Tem sempre essas coisas sendo pensadas até chegar lá ao banheiro, que é um outro papo, que para mim já é ápice disso tudo que eu vinha fazendo antes: tentando juntar imagem, pintores, o Calder, o Louis Carroll, as minhas coisas em alguma coisa que seria eu. Com 80 anos, serei. Isso é uma obra. Quando você termina uma obra, você sabe se você... Vou terminar quando morrer (pausa). Você tinha me perguntado sobre o ponto de partida.

Noélia – Fale um pouco sobre isso.

Moska – Olha, o ponto de partida na verdade é metáfora pura.

Noélia – É o eterno retorno ou um renascimento?

Moska – O eterno retorno ou o nascer e o morrer, é tudo o que a gente conversou aqui também. O móbile entra também em movimento, ele se mexe, se mexe, se mexe e volta.

Noélia – E passa pelo ponto de partida.

Moska – Ele passa pelo ponto de partida. Tem relação com tudo, tem o movimento e tem a metáfora mesmo. Eu tenho essa sensação com a vida também de que eu estou sempre pensando que tem mais, e tem mesmo. Eu ainda continuo. Para você ver como é uma sensação real, eu sempre acho que tem mais para aprender, que tem mais para conhecer, que as coisas são mais profundas e, ao mesmo tempo, convivo assim com essa sensação de clichê que a gente vive, com essa sensação de um dia ser igual ao outro.

Noélia – Então, você vai e volta.

Moska – Tem isso também. Então, quando eu te falei que escrevo para me melhorar, é porque, se eu não escrever, tenho medo de submergir nessa sensação, submergir no sentido de se afogar, de sucumbir a essa sensação de dias tão iguais, a essa sensação de que nada muda, em todos os sentidos, no país, na família, de ter um problema lá da família ou com uma pessoa da família ou um problema com o filho ou a ex-mulher ou a conta do banco, enfim, o Brasil não ter ganhado a Copa do Mundo, todas essas coisas, enfim, essa sensação de que nada muda, é tudo sempre a mesma coisa. Então, esse ponto de partida também tem esse tipo de melancolia que eu chamo de “melancoliberdade”, no caso. Eu hoje já provoço essa melancolia nas letras. Esse eu-textual, esse personagem, alcança a liberdade através da melancolia. Então, você vai sempre encontrar na minha letra essa melancolia, essa tristeza, uma coisa meio depressiva.

Ao mesmo tempo, se você ler e tentar entender, você vai encontrar também saídas, não uma saída, mas uma busca de saídas muito grande, e uma felicidade: “Como é que esse cara tão deprimido se sente tão bem?”. Porque, lendo para me conhecer, eu descobri que esse cara não é triste. Esse eu-textual é melancólico, mas ele é muito mais contemplativo do que triste, ele é muito mais detalhista do que triste. Só que, quando se detalham sentimentos e sensações, entra-se num lugar onde não há alegria, mas há felicidade. Alegria é outra coisa. Existe uma felicidade, porque a melancolia te traz reflexão, e a reflexão te traz algum entendimento.

Noélia – E o entendimento traz felicidade.

Moska – E o entendimento traz felicidade, uma nova noção de felicidade, porque, quando a gente é mais jovem, a gente acha que a felicidade é algo que pode se alcançar e ponto, é definitiva. E é tanto tempo acreditando nisso, desde que nasce até sei lá quando... Eu marco minha consciência disso que eu estou te falando aos 25 anos. Eu acho tarde, pois sei de gente que entendeu antes pela força da vida. A coisa foi tão transformadora, a hora em que eu entendi mesmo, e bate aos 25 anos... Deve ter muita gente que descobre com 40 ou com 15 ou com 10.

Noélia – Ou nem descobre.

Moska – Ou nem descobre. E acredito, posso estar errado, que é a grande maioria.

Noélia – Ou descobre e nem sabe que descobriu.

Moska – Ou descobre e não sabe o que fazer, o que é pior. Descobrir e não saber o que fazer é o que deixa a gente apático.

Enfim, o “Móbile” é isso, essa homenagem ao movimento. Eu sabia que eu estava fazendo um movimento sonoro. A canção foi composta depois que eu comecei a trabalhar com o Marcos Suzano. A gente foi fazer um projeto juntos chamado “Os Cinco no Palco”. Eu, Chico César, Lenine, Zeca Baleiro e Suzano ficamos 10 dias em São Carlos ensaiando. E o Suzano tinha gravado comigo, mas já tinha gravado um disco com o Lenine, com pandeiro e com alguns instrumentos no colo. Mas, pela primeira vez, ele montou uma bateria maluca, não era mais um instrumento de percussão. Ele tinha um *cajón*, que ele batia como se fosse um bumbo, tinha umas baixelas tipo bandeja de garçom, com uns metais e um *sampler*, um tipo de gravador. Aí fez uma bateria que soava muito bem e muito eletrônico, me pareceu, porque ele conseguia dividir. Ele botou duas bandejas e batia aqui e aqui. A música eletrônica estava se fortalecendo, e, de repente, eu vi um cara fazer um som eletrônico sem ser eletrônico. Eu gosto de músico, eu gosto de músico tocando. Tenho um monte de disco de DJ e gosto de ouvir, mas nunca trabalhei com DJ. Eu gosto do músico tocando. E eu vi no Suzano a possibilidade de criar uma sonoridade diferente do meu disco ao vivo, o “Através do Espelho”, que eu achei que eu estava representando mais do que expressando.

E deu muito certo porque eu comecei a ir à casa dele e, vendo-o trabalhar com bateria eletrônica e tocar e fazer aquilo tudo, eu me forcei a mudar também o meu jeito de tocar, mudei a afinação do violão, comecei a trabalhar com outras afinações e tive que escrever sobre isso, tive que fazer um disco sobre isso. Eu queria falar sobre o movimento.

Aí achei o Sacha Amback. Escutei uma música da Adriana Calcanhoto que de repente fez assim: “uuuuuuuuuh”. Era uma orquestra que fazia um movimento que não era humano, mas era uma orquestra. Eu falei: “Tem alguém manipulando isso aí”. E era o Sacha, que também já tinha estudado filosofia comigo. A gente se encontrava, tinha amigos em comum, e eu falei para ele: “Estou fazendo um trabalho com o Suzano, é um trabalho que eu quero que seja diferente, que tenha qualidade, mas eu quero que seja diferente, é um movimento, é um móbile, a história é essa”. Ele falou: “Vambora!”. E o Dunga, o baixista, entrou por último, e o baixo sempre é o primeiro que grava. O processo todo foi diferente, o assunto, o jeito, tudo foi muito diferente, e eu pinteí meu cabelo de branco.

Eu sabia que o disco ia se chamar “Móbile”, passei isso para o Suzano e para o Sacha e, quando eu vi que estava acontecendo, falei: “Está na hora de fazer a música dele”. Então, é uma canção falando mesmo sobre o processo. Quando você lê “quando a âncora do meu navio/ encosta no fundo, no chão/ imediatamente se ascende o pavio/ e detona-se minha explosão/ que me atira, me lança pra longe/ pra outros lugares, novos presentes/ ninguém me sente/ somente eu posso saber...”, isso é sobre o processo, sobre a gente estar buscando alguma coisa diferente, nova, e estar fazendo e estar acontecendo.

Havia uma lei no estúdio: cada vez que a gente achava que estava parecido com alguma coisa, a gente limava, não podia parecer com nada. “Isso aí parece...” “Corta!” A gente era assim. Não sei a se gente conseguiu tirar tudo, mas esta era uma brincadeira: sempre que atingia o fundo... Aí tem uma metáfora sobre quando a gente estava muito triste, no fundo e tal. Então, todas essas coisas estão sempre ecoando para todos os lados. E a imagem do móbile no furacão lembra um vento máximo passando e você bailando com delicadeza; o móbile soltinho, tranqüilo e feliz. É a superação (pausa).

Noélia – Agora fale sobre a canção “Trampolim”, o contexto em que foi criada e o eu-textual.

Moska - Essa canção foi feita na primeira manhã em que acordei na casa da mulher que seria futuramente a mãe do meu filho. Ao despertar, depois de nossa primeira noite de amor, não a encontrei na cama, nem no quarto, nem na casa. Liguei para seu celular e descobri que ela estava na piscina que ficava no andar térreo do prédio. Eu achei aquilo muito estranho, mas ela achou graça e, é claro, me apaixonei ali mesmo. Quando ela voltou, trinta minutos depois, a canção estava pronta.

Noélia – Então, ela tem muito do que você estava sentindo?

Moska - A insegurança e a felicidade de uma nova paixão estão presentes na letra. Quis dizer pra ela que eu gostaria de ter acordado ao seu lado. E quis também deixar claro que estava com medo do futuro, porque eu estava conhecendo o poder dela.

Como essa canção é do primeiro disco, o “Vontade”, ela faz parte da fase menos “cerebral”, onde nem eu sabia o que era e o que não era minha marca, meu estilo, minha assinatura. Identifico questões básicas do desconhecido em “que tipo de piscina terá” e “que pulo que eu vou ter que dar”. Ao mesmo tempo, afirmo o torpor da paixão em “acordar sem você é ficar cego no amanhecer” e termino com a dúvida em “e eu no meio disso tudo sem saber”. Posso também identificar alguma sombra do jogo de palavras em “já estamos no início do que vamos ser”.

Noélia – E o eu-textual?

Moska - O eu-textual já é, naturalmente, um ser envolvido em melancolia, liberdade e movimento, representado pela figura do trampolim

Noélia – É uma bela canção. Mudando de canção, fiquei em dúvida entre essas duas canções: “Um ontem que não existe mais” e “Tudo que viveu e morreu”.

Moska – Eu vou falar sobre o disco para ver em qual caio. Esse disco “Eu falso da minha vida o que eu quiser” é o seguinte ao “Móbile”. Eu posso dizer que, assim como o “Tudo Novo de Novo” me trouxe esse espírito de esperança que ele tem — eu te falei que o eu-textual a gente escreve e depois vivencia, incorpora —, o “Vontade” me trouxe toda essa vontade. Depois caí na filosofia e escrevi um disco chamado “Pensar é fazer música”. Então, eu me transformo. Aí passei os anos subseqüentes excursionando e vivenciando a filosofia com a música e tal. Depois, com o “Contrasenso”, mergulhei na obra de Lewis Carroll e também com o disco ao vivo, e veio o “Móbile”.

No “Falso”, a situação é a seguinte: musicalmente estava vivendo todo esse movimento do “Móbile”, que eu não sabia onde ia dar, foi onde eu fiquei mais suspenso. E no meio dessa turnê, mais precisamente no final dessa turnê, eu me separei da mãe do meu filho. Isso foi um impacto muito forte. Como em toda separação, sofri as dores da separação. Foram oito anos de casamento, com um filho de três. Meus pais são casados até hoje, e eu saí da casa da minha mãe para casar com ela. Tinha todo um projeto de morrer juntos, casados e tal. Então, foi uma decepção muito grande, ao mesmo tempo com um desejo de começar de novo também muito grande. Era a primeira vez que eu estava morando sozinho, solteiro, adulto, responsável, enfim, com muita coisa diferente. Eu entrei, pela primeira vez na minha vida, num estado de depressão crônica. Eu fiquei enfermo e tive que me tratar, que tomar remédio. Isso foi em 2000, há seis anos. Então, eu tinha 32 anos. Com 32 anos, eu tive a primeira crise. Já tinha ficado triste, já tinha chorado muito por muitas coisas, já tinha perdido parentes queridos, mas nunca uma situação me deixou doente. Eu fiquei doente, fiquei três meses doente. Emagreci sete quilos, procurei um psicólogo, um psiquiatra e tomei remédio. Não fazia nada da vida, só levantava pra fazer os shows e só saía do camarim na hora de entrar no palco e fazer aqueles shows apáticos e voltava. Então, esse foi um disco que teve que sair no meio disso tudo aí.

Noélia – E você compôs as músicas desse disco nesse estado?

Moska – Compus. A gente estava falando de compor triste e compor alegre, mas nesse eu compus igual. Do violão eu não me separava e da poesia também não, eram as únicas coisas que me restavam. Não comia, mas tocava. E a grande maioria das canções desse disco surgiu antes de eu cair, mas a gente cai não é no primeiro dia, não é?

Noélia – Vai caindo.

Moska – Vai caindo. Eu me lembro de ligar pro Sacha e pro Suzano e dizer que as canções novas estavam saindo. Estava feliz porque estava compondo. Eu não me dei conta de que eu estava escrevendo coisas muito tristes. Eu não me dei conta disso de tanta felicidade que eu sinto quando termino de compor. Então, quando comecei a gravar o disco e comecei a entender o que eu estava fazendo, eu falei “caramba, estou gravando um disco tenebroso, um disco de crepúsculo”, mas o Suzano e o Sacha entraram na onda.

Noélia – Ele é um disco bem assustador. A sonoridade da canção “Um ontem que não existe mais” também, dá até um pouco de medo.

Moska – Então, vamos falar dela. Pronto. Já escolhemos. O que acontece é que essa canção realmente está no repertório de antes e “Tudo que viveu e morreu” já foi depois que eu comecei a gravar o disco. Eu entrei para gravar com oito e aí quatro, cinco ou seis músicas foram feitas durante o processo, já sabendo o que estava acontecendo e tentando equilibrar. Eu acho a canção “Tudo que viveu e morreu” mais feliz do que as outras anteriores. Eu entrei para gravar um disco com oito músicas assim para cortar os pulsos. Então, fui produzir algumas coisas que pudessem ser um pouco mais... A canção “Um ontem que não existe mais”, melodicamente, é toda pra baixo.

Noélia – Minha escolha, aliás, tinha sido por “Tudo que viveu e morreu” (risos).

Moska – Nela já sou eu tentando dizer: “Mas tem coisa boa”. Na outra, eu ainda estava só batendo em mim mesmo e nela.

Noélia – Então, o “eu” dessas canções está mais perto de você?

Moska – Sou eu mesmo. O “Falso” é meu disco mais autobiográfico, é aquele que eu não consegui controlar. O “Falso” foi o disco que mais me surpreendeu. Nos outros, eu tinha o controle: “Vou falar disso, vou fazer assim, vou fazer assado”. Esse, quando eu vi, já era escravo dele: ou eu não gravava ou gravava assim. Esse álbum falava todo da separação. A única música que realmente não fala da separação é “Vênus”, a última canção, que tem o poema do amor, porque eu já estava namorando uma outra pessoa, a Vanessa, a autora desse quadro que está na capa do “Falso”. A Vanessa me trouxe também uma esperança no meio dessa bagunça toda, porque era pintora, cantora e atriz cheia de talento, a quem admirava muito. Então, ela foi tirando isso, mas também não deu certo. Aí, quando perdi e também já não tinha tudo, realmente foi pesado. Eu já tinha terminado o disco e aí a turnê foi realmente muito pesada, foi uma depressão profunda.

Noélia – Então, há uma diferença entre a dor que você fala, essa dor que você optou por ter, que é a dor de se arriscar, de se lançar, e essa dor aí, que não tinha nada de felicidade.

Moska – Não, não tinha nada de felicidade. A única felicidade desse disco eram os amigos gravando juntos.

Noélia – Essa dor você não escolheu, caiu na sua mão.

Moska – Essa, não. Por isso que eu te falei: esse foi o único disco que me pegou, ele se mostrou para mim. A outra dor está ligada ao verbo “sofrer” com o significado de acontecer. Sabe quando dizem assim: “A cidade sofreu hoje um temporal”? Aconteceu. Essa dor do eu-textual é uma dor que está ligada a esse sofrer. Isso acontece, acontece aqui na poesia, acontece ali, eu sei, eu tenho referência de dor. A outra dor que eu estou te falando, não, é a dor do “eu” pessoal, que nem deu para abstrair, porque ela estava maior, eu não tinha mais controle. Eu tinha o controle da forma, mas não tinha mais do tema, tinha que ser isso, eu tinha que falar disso. E como também saíam letras com todo o jogo de palavras que me alegravam, quando eu terminava, achava que era isso mesmo que eu tinha que fazer, que isso ia me tirar, mas, erro meu, não foi isso que me tirou. Imagine, durante a turnê, eu, triste, tendo que cantar isso tudo, cantando, cantando, repetindo, repetindo, repetindo. Isso foi um inferno pra mim. Foi a turnê que mais durou.

Noélia – Vou entrar nas perguntas. Pelas marcas lingüísticas, pode se dizer que esse eu-textual, pelo menos nessas letras, é masculino. Como ele se vê diante do amor e como ele se vê diante do outro?

Moska – Há o outro “eu”, os outros “eus”, esse “eu” produzido, o eu-textual, o “eu” como vontade de que o leitor se coloque na posição. Talvez seja essa a melhor maneira de eu pensar que o outro vai sentir o que eu estou sentindo.

Noélia – Então, tem uma intencionalidade?

Moska – Se eu estou colocando palavras ali, tem uma intencionalidade, estou querendo dizer alguma coisa, não são só sílabas e jogo de palavras. Eu não rimo só para ficar bonitinho; a rima está lá, mas ela tem que dizer alguma coisa, tem intencionalidade sim.

Às vezes, em entrevistas, eu me perco um pouco, mas, quando você transcrever essa entrevista, vai ver que o raciocínio está todo certo. Eu me perco porque eu entro e gosto, para mim a poesia é labiríntica, e não tenho medo: vou falando e quero ver aonde a idéia vai me levar. Eu falei que eu não era um poeta porque não escrevo, mas eu sou um poeta aqui dentro, minha cabeça funciona assim: “O você pode ser”. Isso é o tempo inteiro. Estou me fixando nisso, mas isso vai acontecer mais outras vezes no nosso papo e acontece o tempo inteiro, funciona de várias maneiras.

Noélia – Esse “eu” masculino é diferente daquele presente em canções como “Ai, que saudades da Amélia” e “Marina”, por exemplo, porque eles trazem uma imagem diferente: um reclama que a mulher usa maquiagem e o outro, que a mulher só pensa em luxo e riqueza, que seria melhor que ela ficasse em casa ou fosse menos vaidosa. O que você pensa do homem do seu tempo? Você se acha um típico representante do seu tempo? Como você vê os relacionamentos na modernidade?

Moska – Para falar do homem do meu tempo, eu tenho que falar da mulher do meu tempo. E não é a mulher de 10 anos para cá, mas a mulher deste século que, depois da pílula e, em consequência disso, da revolução sexual, e talvez, em consequência disso também, das conquistas no campo social, no sentido de independer um pouco mais do seu marido, independer um pouco mais da obrigatoriedade de ser a dona-de-casa, de uma certa maneira, tornou-se mais masculina, ocupando cargos políticos, tendo que mostrar um vigor masculino para lidar com os homens, trabalhando para sustentar a sua casa e o seu filho, depois que o marido se separou dela, abandonou-a.

Essa mulher chega a esse momento do século depois de milhões de anos num outro papel. Então, o homem está há milhões de anos com esse tipo de domínio que, de um século para cá, começou a ser mexido de uma maneira muito radical. Temos exemplos de sociedade matriarcal, mas sociedades matriarcais em tribos são bem diferentes do que o que a gente está falando na sociedade moderna, com o capitalismo exacerbado e a conquista da mulher dentro desse espectro, que não é uma tribo primitiva em que as coisas são feitas sob uma ótica e sob uma vivência muito particular.

Na minha opinião, o homem do meu tempo está num escanteio “desgramado” (risos). É uma situação delicadíssima para nós, porque somos viris, somos controladores por natureza, com milhões de milhões de anos de genética e de hereditariedade cultural, e, de repente, essa mulher começa a mudar. Demorou milhões de anos para ela fazer isso e eu acredito que vá demorar outros milhões para a gente se adaptar. Esse século foi o primeiro segundo do novo homem e o último segundo da antiga mulher.

Eu acho que está na sobrevivência do homem essa feminilização. Quando eu digo para você que eu escrevo para me salvar, embora eu não escreva como o Chico sob a ótica feminina, esse “eu” que está na canção cobra, entre aspas, dessa mulher que ela seja tão homem quanto o “eu” é mulher. Por isso que não tem essa coisinha: “Meu amor, você é lindinha. Meu amor, por que você usa essa maquiagem? Você é tão linda quando rebola para cá e rebola para lá”. Eu não trato a mulher assim e adoro uma mulher maquiadinha, adoro uma reboladinha, adoro tudo, mas o meu eu-textual, não, o meu eu-textual encara essa mulher de igual para igual: “Se eu faço isso, você faz assim, então, ninguém aqui é melhor do que ninguém e eu vou ser mulher e eu vou te cobrar, meu marido; se você exige de mim as coisas, eu vou exigir de você igual; se eu exijo de você, eu tenho que aceitar que você esteja me exigindo; eu vou-te dar o melhor, mas eu vou querer o melhor também; sem essa, não vou te proteger, você não está querendo mais proteção, e eu estou precisando de proteção, porque eu não consegui ainda assimilar essa mulher nova; eu vou precisar de um milhão de anos, eu preciso ser protegido”. Então, é a inversão mesmo. E esse eu-textual é um homem feminino. Por isso que eu digo que produzi-lo me faz bem, produzi-lo me faz sentir um contemporâneo.

Noélia – Em seu processo de criação você muda depois a letra? Você faz muitas modificações?

Moska – Ajusto muito pouco, justamente porque eu me debruço e fico ali até... O que acontece é assim: eu sou muito rigoroso. Já teve caso de eu fazer monstro, como eu chamo, só para entender aonde a música vai. Aí eu volto e conserto, mas aí é monstro mesmo, eu já sei que aquilo não serve, entra qualquer frase. Às vezes, no monstro aparecem duas frases fantásticas. Eu vou escrevendo mesmo qualquer coisa que vem a minha cabeça: “uma camisa amarela da cor da janela perdida na bolsa dela”. Vou rimando só para cantar. Aí pego “uma camisa amarela”, risco “a janela” e mantenho “a bolsa dela”. Às vezes, sai uma frase assim, mas o mais comum é ir escrevendo assim: “Isso aqui está legal, não consigo achar uma coisa legal para cá, vou pular, vou matar o refrão aqui, mas, antes do refrão, posso dizer isso e isso; vou andar de trás para frente, mas falta uma frase aqui porque tenho que juntar esse ‘sol’ com esse ‘quarto’; vou colocar ‘uma janela’ aqui, que ‘o sol passa pela janela e entra no quarto’”. Então, eu deixo lacunas e vou preenchendo. E também acontece de terminar e dizer: “Puxa, ficou ótima”, ter a sensação de que ficou ótima, mas depois voltar.

Tem umas que saem assim perfeitas e tem outras em que chego a riscar uma parte enorme e fazer tudo de novo. O que mais acontece mesmo é fazer pedacinho. Eu vou lá e, em vez de dizer “vem para cá”, coloco “venha para cá”; corto o “que” em “que eu achei” e deixo “eu achei” ou então “achei”; coloco um “eu” antes ou, se repeti o “eu” cima, então eu tiro para não ficar “eu, eu, eu”, sabe? Eu vou limpando.

Noélia – Que influências você detecta em suas canções: compositores, escritores, parentes, pessoas que você conhece, ou melhor, que outras vozes norteiam seu trabalho?

Moska – São infinitas. Uma foi meu mestre, o Cláudio Ulpiano, que era um deleuziano, não era o Deleuze, mas falava de Deleuze sob a ótica dele.

Noélia – Que compositores influenciaram ou influenciam você?

Moska – Lá em casa minha mãe escutava Roberto Carlos. Eu acho que muito da canção romântica, de amor, vem da mamãe curtir muito o Roberto. Além disso, havia as coisas que tocavam em rádio: Belchior, Fagner, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil. Meu pai tinha uma casa de espetáculos no Pão de Açúcar. Então, eu ia lá ver todos esses shows. Lembro que o que mais me interessava, o primeiro afeto, não foi a música, foi o visual do Caetano e do Gil, aquela coisa meio *hippie*, aquilo me encantava; a música também me encantava.

Desde os 13 anos, eu toco meu violão. Então, tenho que admitir que a música sempre me encantou, mas eu fui estudar teatro, e não música. Isso tem muito a ver com a coisa do espetáculo. Eu fiquei virado mesmo por aquela liberdade. O Caetano beijava os músicos na boca e usava um chapéu roxo, que era uma cor que ninguém gostava, consideravam meio *gay*. Aí eu comprava tudo roxo, usava roxo. Na escola, eu tinha tudo para ser *gay*, porque fui o primeiro a usar brinco, fui o primeiro a fazer tatuagem — era uma rosa, uma flor vermelha no braço — e só me vestia de rosa, roxo. Meu ídolo era o David Bowie porque se maquiava, mas rapidamente o desejo se manifestou pelo feminino e até hoje está aí.

Com relação a compositor que me influenciou na forma, foi muito mais a linguagem do rádio, da música pop, do rock, por conta dos refrões, da parte A e B, do que os compositores. O Caetano e o Gil me influenciaram muito mais na sua alegria, com seus shows e pelos artistas que eles se tornaram, com as entrevistas, o que eles representavam, as canções de rádio que tocavam... O Gil tem um formato mais pop do que o Caetano. Esses dois realmente me formataram por conta disso tudo. O fato de eu gostar de falar vem muito deles. Eu os via nos shows, e o Caetano falava muito sempre. Sempre me encantou a maneira como ele atraía seu público através muito mais de sua personalidade do que das músicas. As músicas sempre foram boas, sempre tocaram no rádio, são clássicos que escuto até hoje, adoro a voz dele, adoro-o tocando violão, mas muito da força dele vinha dessa capacidade de sedução do personagem que ele era, falando, das conexões que ele fazia. Aquilo ali me trouxe muita coisa, tudo o que ele falava: Almodóvar, fotógrafos, diretores, outros músicos que ele descobria etc. Em algum momento da minha vida, eu queria ser ele, não queria fazer alguma coisa igual a ele, não, eu queria ser ele.

Então, isso me influenciou muito mais do que, por exemplo, o Chico Buarque. É claro que escutei muito o Chico, mas eu não sei se vejo muito o Chico nas minhas canções. Eu não vejo. Escutei muito Milton, mas não tenho nada de regional, não dá nem para dizer de Minas. As minhas canções não falam do Rio, eu não sou um artista carioca que decanta sua cidade. Ao mesmo tempo, escutei à beça João Gilberto, Elis Regina e Caetano falando de Bahia. Não fui influenciado por isso, nem pelo candomblé, nem pela religião. Meu tema não veio das pessoas que eu escutei, veio do meu desejo de ter uma assinatura, de acreditar muito na minha própria história, de acreditar nos meus defeitos, naquilo que eu julgava defeito, pois, a partir de certo momento entendi que muito do que a gente julga defeito é justamente a sua diferença, e a assinatura está ligada à diferença, a sua singularidade. Então, quando a gente começa a acreditar naquilo que a gente acha que é defeito, ele se torna potência.